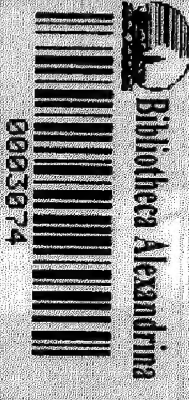
الدكتورة أميرة حلمى مطر

مقدمة فى

علم الجمال وفلسفة الفن

دار المعارف





مقدمة
في علم الجمال وفلسفة الفن

تأليف
دكتورة أميرة حلمي مطر

الطبعة الأولى
١٩٨٩



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع .

محتويات الكتاب



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

هذه هى ألطبعة الأولى لكتاب مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن ، وقد ظهر منذ أكثر من عشر سنوات بعنوان مقدمة في علم الجمال . وحين ظهر كان خلاصة محاضرات وجهتها للدارسين من طلاب الدراسات العليا فى كليات الفنون وطلاب الفلسفة قصدت به تزويد الدارس بمنهج يحيط بالمشكلات الأساسية والرئيسية فى علم الجمال الفلسفى وبحيث يتكون للدارس الإطار السليم لفهم قضايا هذا الفرع من فروع الفلسفة الذى يقف على حدود تأملات الفلاسفة وفكر المهتمين بقضايا الفن والأدب .

ومع اتساع وتنوع قراء هذا الكتاب وخبرتى بآرائهم رأيت أن أضيف إليه أجزاء عمقت بها افكاري عن هذا العلم الذي يكون حلقة الوصل بين فكر الفلاسفة ونظريات نقاد الفن وتتمثل هذه الإضافة فى فصلين جديدين مع تعديلات فى المتن .

وبالله التوفيق فى كل الأحوال .

أميرة حلمى مطر

المهندسين فى مارس ١٩٨٩ .



الفصـــل الأول

علم الجمال وموضوعـه

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة إلا فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر . وقد وضح ذلك الفيلسوف الألمانى باومجارتن Baumgarten عندما عرف هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه فى تلك الدراسات التى تدور حول منطق الشعور والخيال الفنى وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي .

ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي وسار فى تأكيد هذا الاتجاه أيضاً الفيلسوف الألمانى الكبير عمانوئيل كانط kant الذى انتهى إلي القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلي النشاط النظري الذى يقوم به الذهن والذى يحدد شروط المعرفة فى علوم الرياضة والفيزياء كما لا ترجع إلي النشاط العملي الذى يحدد السلوك الأخلاقى المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلي الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن . (١)

وليس معني ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ ، فالتفكير الفلسفى الذي عني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان .

وتعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآراهم فى إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه فى الفنون الجميلة .

ولذلك لا يتم تفسير هذه النظريات بغير الإشارة إلي تاريخ الفنون على نحو ما تقتضى الفلسفة الأخلاقية البحث فى دوافع السلوك وغاياته أو يقتضى المنطق البحث فى تاريخ العلوم وطرق التفكير .

وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها ،بأنها لا تتناول آثارماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكوّنه للوعى الجمالى عند الإنسان ، هذا الوعى الذى تكون على مدى العصور ، ذلك لأن لروائع الفن ، والأدب قيمة دائمة ، ويترتب علي ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثا في مكونات الوعى الجمالى عند الإنسان ومظاهره المختلفة (٢) .

---

(1) E.Kant. Critic of Judjment

(2) B . Bosanquet , A History of Aesthetic G . Allen &Anwin . 1949 PP 1 - 3 .

والجمال قد يدرك في الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن ادراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادى للأشياء والموجودات ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر بوضوح في علم الطبيعة أو الفيزياء ، وكذلك يدرب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن كما يدرب إدراكه للواقع بواسطة العلم . (١)

فنحن نطمئن إلى المعرفة العلمية عندما نحاول فهم حقيقة الأشياء الموجودة فى الواقع وكذلك نطمئن إلى الرؤية المدربة بالفن عندما نحاول تفسير الجمال .

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي من مجال النقد الفنى لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفنى فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفنى والرؤية المدربة التي تستخدمها مادة للتعبير الجميل .

وإذن فمن خلال التعبير الفنى يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعاً للتذوق الفني ولذلك يمكن أن يقال أن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلي أن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية .

فمن خلال التعبير الفني يظهر احساس الإنسان وذوقه وقيمه ، وكذلك يمكن لأى شيء سواء كان طبيعياً أو صناعيا أو موضوعا من الحياة العادية أن يتحول إلي موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه .

فعلم الجمال يعني إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية ، وفي هذا الموضوع يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسى (٢) .

يـقــول :

" إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون ، أو عندما تكون قد ترجمت إلي لغة أو إلي أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فـن وتقنيـة Technique.

---

(1) Ibid

(٢) شارل لارلو : مبادى علم الجمال ترجمة د / مصطفى ماهـر

ويقول بعبارة أخرى :

« إنه توجد في تاريخ الفن طبيعات مختلفة بقدر ما وجدت من مدارس فنية مختلفة . فالطبيعة في حد ذاتها ، لا تدخل ميدان الاستطيقى L'Esthetique أو اللاستطيقي inésthetique بل إنها في مجال تعوزه الصفة الاستطيقية Anésthétique وذلك علي نحو ما نقول أخلاقى moral أى متفق ومبادىء الأخلاق . ولا - أخلاقى im moral أى لا يتفق ومبادىء الأخلاق ، وما هو خارج نطاق القيم الأخلاقية amoral أو ما هو منطقى Logique أو لا - منطقى illogique وما يخرج عن نطاق المنطق allogique ومعنى هذا باختصار ، أن الجمال الطبيعي يتحول إلي موضوع للتذوق الفنى والحكم الجمالى من خلال الرؤية الإنسانية المدربة التى تتذوقه وتبدعه ولا تتخذ الاستطيقا الجمال الطبيعي موضوعا لها الا بقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعي مشكلاً من خلال فن من الفنون ومجسدا فى تعبير فنى .

وموضوع الجمال وان كان واضحا فيما يبدعه الإنسان من أشياء يجسد فيها ذوقه واحساسه بالجمال فإنه يظهر أيضاً فيما نحبه ونفضله لا لمنفعة أو لهدف آخر غير ذاته ويقول الناقد الأمريكى ستفان كوبرن ببر . أستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا إن الاستطيقا أو علم الجمال هى بحث عن قوانين التذوق الجمالى ، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نحبها لذاتها في حين أن باقي الأشياء الأخري نحبها لأنها وسائل تحقق لنا أهدافا أخري وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نحبها كالصوت أو اللون أو الخط أو الايقاع أو الكلمة ثم في مركبات هذه البسائط الأولية فى الأعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وأدب ورقص . (١)

ولعل أقدر الناس علي الإحساس والتعبير عن هذه البسائط الأولية هم كبار الفنانين وعظماء الشعراء . إذ يحدث عادة أن يرى الفنان مالا يراه غيره من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات في الطبيعة من معاني وأحداث في الحياة فيحقق بفنه أو أدبه ما هو أشد جمالا وتأثيرا في النفوس من جمال الطبيعة أو موجودات العالم .

فشخصية " أناكرنينا " مثلا في رواية تولستوى تتحول بفضل براعة مؤلفها إلي حقيقة أشد وضوحا من آلاف المحبات من النساء اللاتى نراهن في الواقع ، وشخصية

---

(1) C . F . Pepper . the Basis of criticism in the Arts . 1946 .

عطيل في مسرحية شكسبير، أكثر خلوداً وتأثيرا من آلاف الرجال الذين تصيبهم الغيرة.

وقد يتخذ المصور في الموضوعات البائسة أو الكريهة ما يدفعه لإبداع القيم الفنية الرائعة وأبلغ مثال لذلك لوحة " جرنيكا " لبيكاسو أو لوحة الحذاء البالي لفان جــوخ أوهجاء الحطيئة وابن الرومي في الشعر العربي .

ولقد اختلف النقاد والفلاسفة فى تعريفهم لطبيعة القيم الجمالية ومقاييسها كما اختلفوا فى تفسيرهم للقيم الأخلاقية ومقاييسها فقد يرجعون هذه القيم إلى عالم مثالى يفوق الواقع أو يرون أن مرجعها شعور الإنسان فيما يعجبنا أو نفضلة فهو الجميل وهو الخيرولكن قد يحدث أن يعجب الناس بعمل فنى معين ويتجاهلون عملا آخر ثم تثبت الأيام أن ما يعجبون به ليس بذى قيمة. وما يتجاهلونه أكثر قيمة وأثبت علي مر الأيام ، وتاريخ الفن حافل بأمثله لروائع لم يقدرها أهل زمانها التقدير اللائق بها إذ من المحتمل مثلا أن يخطىء عمل فنى باستجابة سريعة من أكثرية الناس بسبب الألفة أو السهولة أو البساطة ، فيصبح تقدير القيمة كما يقولون مرتبطا بعدد الرؤوس التي وافقت علي وجودها وقد لا يكون هذا مقياسا صحيحا ، لذلك يفضل البعض تعريف القيمة بأنها ليست فيما نفضله فعلا بل فيما هو قادر علي إثارة تفضيلنا واعجابنا ، وسواء استجاب الناس أو لم يستجيبوا يمكن للشيء أن يكون ذا قيمة متى توافرت الظروف السليمة لكى تتم هذه الإستجابة وعندما يكون موضع الخبرة الصحيحة فالقيمة بهذا المعني هي ما هو موجود بالقوة علي حد قول أرسطو وليس هو الموجود بالفعل أو هو ما ينبغي أن يكون علي حد تعريف الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من أن القيمة لا تظهر فيما نرغب فيه فعلا بل فيما ينبغي لنا أن نرغب فيه ." The desirable not the desired "

وقد أمكن للفيلسوف الألمانى عمانوئيل كانط أن يوضح طبيعة الحكم بالجميل أو حكم الذوق كما يسميه في كتابه « نقد الحكم » وفى رأيه أن الجمال لا يرجع إلي الأشياء وإنما مصدره الذات ولكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا وليس مجرد شعور سيكلوجى ولكن فيه صفات الكلية والضرورة فيه الشروط السابقة علي الخبرة الحسية. وبهذا التحليل لحكم الذوق أكمل كانط فلسفته النقدية التي فسرت المعرفة الإنسانية بردها إلي عناصر قبلية سابقة علي الخبرة وعناصر بعدية مستمدة من الخبرة الحسية فبين أن الذهن الإنساني عاجز عن معرفة الحقائق في ذاتها وإنما يعرف الظواهر أى ما يمكن أن يخضع لصوره – صورتا المكان والزمان ومقولاته الاثنتا عشرة .

والحكم علي الجميل مختلف عند كانط عن الحكم علي موضوعات العالم الخارجي لأنه حكم منعكس لا يقع علي الأشياء الخارجية وإنما يقع علي الذات نفسها وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم ولكنه حكم خاص فقولي هذه الزنبقة جميلة حكم مختلف عن قولي كل الزنبق جميل .

وقد حدد كانط شروط الحكم بالجميل والجليل بأربعة شروط استمدها من قائمة المقولات المنطقية فحدده من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسرنا بغير أن يترتب علي سرورنا به منفعة أو فائدة أو لذة حسية ومن هنا يختلف الجميل عن ما يسبب اللذة أو ما يرضى حاجة جسمانية ومن جهة الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أى تصورات عقلية فوصفى لشيء ما بأنه جميل لا يستند إلي أدلة عقلية وبراهين منطقية ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلي دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية . ومن حيث الجهة يتصف الجميل بأنه حكم ضروري أى عكسه مستحيل ويرجع السبب في ذلك إلي أن له أصول مشتركة لدي جميع أفراد الانسانية، فالذات الانسانية طبيعتها واحدة ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة عندما تكون بصدد الجميل .

ومن جهة العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة .

وبهذه الشروط أمكن لكانط أن يقدم تفسيرا للحكم الجمالى كان له فيما بعد أبعد الآثار في الفلسفة الحديثة والمعاصرة .

ولعل أهم ما ترتب علي نظرية كانط الجمالية هو أنه قد حدد للجمال ميدانه الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة ومجال السلوك الأخلاقي من جهة أخري كذلك تفرعت عن فلسفة كانط الجمالية نزعة شكلية مرجعها أن الجمال قد أصبح محدوداً عنده بشروط قبلية سابقة علي الخبرة ، ومرجعها الذات (الترانسندنتالية) وترتب علي ذلك أن أصبح الجمال متصفا بالكلية والضرورة ومال إلي أن يكون أقرب إلي المثل الأفلاطونية الخالدة الثابتة وأصبح مجردا عن المضمون الاجتماعي والتاريخي القابل لأن يتغير ويتطور بحسب ظروف الزمان والمكان . فذهب هربارت فيما بعد إلي التوحيد بين الجمال والشكل فأكد الجانب الشكلي في فلسفة كانط .

ومن بين الفلاسفة المعاصرين يقدم الفيلسوف الأمريكى (١٨٦٣ـ ١٩٥٢) جورج سانتيانا مذهبه في القيمة الجمالية ضمنة كتابه الإحساس بالجمال [١] .

ويرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان ، وقولنا إن هناك جمالا لا ندركه يساوي قولنا إن هناك إحساس لانشعر به ، والاحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخري لأنه إحساسا وإن كان يخاطب الشعور الا أنه مصحوب بإدراك وبحكم نقدى أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوى علي جمال معين وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها .

وهذا الحكم بتفضيل الأشياء يستلزم قدرا من العمومية وليس معني ذلك أن الحكم بالجمال حكم مطلق وضروري ولكن ذلك يعنى أنه إذا تساوت الظروف وتشابهت الأذواق والإدراك فعندئذ يحدث اتفاق بين أحكام الناس علي الجمال .

ويفرق سانتيانا بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية علي أساس القول بأن القيم الأخلاقية هي قيم سلبية بمعني أننا لابد أن ندرك الشركى ننهى عنه في حين أن الحكم بالجمال قائم علي خبرة مباشرة وإيجابية بالموضوع ولا يتحتم أن ندرك القبيح كي ننهى عنه [٢] .

ويفرق سانتيانا بين الإحساس بالجمال والإحساس باللذات الجسمانية الأخري تفرقة تستند إلي القول بأننا عندمانكون بصدد اللذة الجمالية فإننا نكتسب شعورا أو وهما بأننا أحرار من أجسادنا ، أما اللذات الأخري فلا تكسبنا هذا الوهم إنها أقرب إلي وصف أفلاطون للذة من أنها أشبه بمسامير تدق نفوسنا وتربطها بالجسد ، ولعل مرجع ذلك إلي أن اللذة الجمالية ليست لذة مركزة في عضو معين من أعضاء البدن علي نحو ما تكون لذة الطعام والشراب مركزة في اللسان ، وعندئذ تكون لذة محددة ومنفصلة عن عملية الادراك وليست كذلك اللذات الجمالية لأنها غير مرتبطة بعضو معين كما أنها لا يمكن أن توجد منفصلة عن عملية الادراك بل إن مصدر اللذة فيها يرجع إلي أنها لذة

---

(1) Santayana G . The Sense of Beauty .

للكتاب ترجمة عربية للدكتور / مصطفى بدوى وبمراجعة الدكتور زكى نجيب محمود. لذة لا تشعر بها والإحساس بالجمال إحساس له طابع خاص .

(٢) الاحساس بالجمال ، ص ٢٠ وص٢١ .

إدراكية بخلاف اللذات الحسية التي ينفصل الإدراك فيها عن الإحساس الجسدى وهي لذة وإن كانت حالة في الانسان إلا أنها توجه إدراكنا إلي شيء خارجي بحيث نتوهم أن هذه اللذة إنما هي صفة في الأشياء الخارجية وينتهي من هذا الرأى إلي تعريف الجمال بأنه لذة تحولت إلي موضوع .

Objectified pleasure or Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing .

ويوضح موضوعية هذه اللذة أو هذه الصفة بقوله إننا قد نسقط من ذاتنا معني علي الموضوع الخارجي كما لو قلنا مثلا مكان حزين أو قصة مثيرة أو موسيقى شجية .

وهذه العملية التي يسقط بها الإنسان حالته الباطنية علي الموضع الخارجي إنما هى مستمدة من ميل الإنسان الفطري لتجسيد إنفعالاته وإحساساته فالبدائى مثلا ينزع إلي أن يملأ العالم بالأشباح التي تمثل مخاوفه ومشاعره الذاتية ، وكذلك يكون الحال بالنسبة للخبرة الجمالية حين تنشط هذه النزعة في تحويل الانفعال بالنشوة أو باللذة من الذات إلي الشيء الجميل فنظن أنها صادرة عنه منبثقة منه وليست نابعة من ذات الإنسان وكيانه عضوى ، وقد يكون الموضوع الذي يثير فيه هذه الاحساس مستمدا من الطبيعة غير أن الجمال الذي نتحدث عنه في أغلب الأحيان يكون من ابداع الفن الانسانى أى يكون في التعبير الجميل عن الأشياء .

بين النقد وعلم الجمال :

يثير علم الجمال أو الاستطيقا مشكلات لا تدخل تحت عنوان أى علم من العلوم المختلفة وإن كان يستفيد فعلا بالدارسات العلمية للفن من علم نفس وعلم اجتماع وانثروبولوجيا لأن كل هذه العلوم تسلم بأن للفن قيمة .. فقد يفسر عالم النفس لِمَ تستجيب أكثرية الناس لشكل معين أو لِمَ يزدهر فن معين نتيجة لتنظيم اجتماعي أو سياسي معين لكن لا يتناول أى من هذه العلوم البحث في قيمة الفن وطبيعة العمل الفني .

وكذلك يقوم النقد بتحليل عمل فنى معين فيحكم علي قصيدة أو علي لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص فيها ، أما المبادىء العامة للنقد التي يفترضها الناقد عند حكمه فإنما ترجع إلي علم الجمال .. وكثيرا ما تجد النقاد كالعلماء يسلمون بمقاييس للحكم الجمالى قد تكون مستمدة من سلطة القدماء وحين يأخذون في تطبيقها يفاجأون بفشلها كما لو حاولنا تطبيق معيار المشابهة أو المحاكاة علي فن التصوير الحديث فنجده

معيارا يفشل في بيان قيمته – هذه الحاجة إلي مراجعة المعايير التي يرجع اليهاالناقد في أحكامه تبين بنا ضرورة علم الجمال فعلم ؛ الجمال يستعين بهذه العلوم ويستفيد بتاريخ هذه العلوم كما يرجع إلي التجربة المباشرة في تحليله الفلسفى .

ورغم ذلك فكثيرا ما تثار اعتراضات حول علم الجمال ولعل أهم هذه الاعتراضات أن علم الجمال يبحث في المشكلات العامة للفن علي وجه العموم. وليس هناك فن علي وجه العموم بل الموجود هو فنون معينة وأعمال فنية محددة وهذا التجريد إنما يفضى إلي الحديث عن تصورات الفن لا عن الفن ذاته .

ومثل هذه المعرفة النظرية لا تساعد الناقد ولا المتذوق ولا الفنان ولا المؤرخ علي تطبيق قدرته في الخلق أو التذوق أو النقد .

ولكن يمكن أن نجيب علي هذا الإعتراض بأن أهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة – فقد لا يكون من الضروري أن يعرف الانسان قواعد النحو قبل أن يتعلم اللغة ولكن الذي يحدث أن علماء النحو يستدلون علي القواعد من دراساتهم للغة . كذلك الحال أيضا اذا ما قلنا إنه ليس من الضروري أن يعرف الانسان قواعد المنطق لكي يحسن التفكر ، لأنه يفكر أولا ثم يصحح تفكيره بقواعد المنطق ، والخلاصة أنه يمكن أن يوجد نقد جيد بغير دراسة لمبادىء علم الجمال ولكن هذه المبادىء الجمالية إنما تستمد من النقد ..

فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني أو علي حد قول بعض النقاد هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين فان علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو في قول البعض نقد للنقد فهو فرع من فروع الفلسفة واذا صدق علي الفلسفة أنها نقد فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقدا للنقد .

إنها محاولة للبحث عن المبادئ والمعايير الأولية التي يفترضها الناقد والمؤرخ كما يكون المنطق بحثا عن القوانين الفكرية والعقلية التي يفكر علي أساسها العالم والفيلسوف ويترتب علي ذلك كما يقول فلدمان وهو أحد علماء الجمال الفرنسيين (١) أنه « ينبغي ألا يتدخل عالم الجمال في فرض القواعد التي ينبغي أن يلتزم بها الفنان

---

(1) V . Feldman, L'Esthetique Francaise comtemporaine . Paris Alcan 1936 .I .Partie .

لتحقيق الجمال في انتاجه ، أو أن يشترط للجمال شروطا معينة بل هو يبحث في أحكام الناس الجمالية شأنه في ذلك شأن عالم المنطق لا يفرض علي العلماء قواعد التفكير التي ينبغي عليهم أن يسيروا عليها بل هو يكتفي بتحليل خطوات تفكيرهم » .

ومن الضروري بادىء ذى بدء أن نميز بين علم الجمال وبين المجالات الأخرى المتشابكة معه فنقول إن عالم الجمال لا يعني بالنظر في جزئيات وتفصيلات العمل الفني والحكم عليه من جهة النقص والكمال لأن هذا من شأن الناقد وإنما يعني بالبحث في الفن علي العموم وفي تجربتى ابداعه وتذوقه وأحكام الناس عليه ووعيهم به .

ولما كان الفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية فإن العمل الأساسى لعالم الجمال هو البحث في هذه المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان بوصفه متذوقا ومبدعا للجمال . يقول كولنجوود Collingwood [١] لا أظن أن النظرية الجمالية هي محاولة للبحث وتفسير حقائق خالدة تتعلق بطبيعة موضوع خالد يسمى الفن بل هي محاولة للتفكير في حل بعض المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها .

ومن الطبيعى أن تكون صلة علم الجمال بتاريخ الفن والنقد الفنى وثيقة جدا ولكنها تختلف عنهما من حيث أنها لا تقف عند حد البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو تحديد خصائصها ومميزاتها أو تعمد إلي تحقيق نسبتها إلى مبدعيها أو تاريخها وتحديد زمانها وعمرها لأن ذلك كله يدخل في مجال تاريخ الفن ...

كما أنها لا تتدخل من جهة أخري في الحكم على قيمة الأعمال الفنية من حيث مطابقتها لمعايير جمالية معّينة لأن ذلك أدخل إلي باب النقد الفني وأقرب إلي ذوق الناقد واحساسه بالجمال وإنما تتجاوز الاستطيقا هذه المشكلات التفصيلية إلي المشكلات العامة الكلية لتصل إلي المبادىء الفلسفية التي يمكن أن تفسر لنا الجوهر المشترك بين الفنون كلها وأسباب اختيار معايير معينة للجمال دون غيرها ولكنها لا تتدخل في مناقشة مدي مطابقة عمل فني معين لمعيار معين لأن ذلك من مهمة الناقد فبمعنى ما يمكن أن تكون الاستطيقا نقدا للنقد نفسه أى تحليلا فلسفيا له .

---

(1) Principles of Art . Preface .

وإذا اردنا أن نحدد العلاقة بين الفنان المبدع للعمل الفنى والناقد المقّيم لهذا العمل والفيلسوف المنظّر لهذين العملين فاننا سرعان ما نجد أن المشكلة تمتد بين الفنان والناقد ، فالفنان يرى الناقد يقيم عملا وهو لا يعرف كيف يخلقه ثم تمتد المشكلة بين الناقد والفيلسوف لأن الحدود بينهما تظل مبهمة فالناقد في الوقت الذي يتناول فيه تقييم عمل فنى معين يتناول أفكارا متعلقة بالفن ، ولكن المشكلة تبدو له حين يجد الفيلسوف يحلل التجربة الجمالية أو العمل الفنى لكي يصل إلي معايير أو مبادئ عامة كلية تفسد فردية العمل الفنى لأن مثل هذه الأسئلة عن طبيعة الجمال الفني أو الفن عموما ليست في الواقع الا أسئلة فلسفية .

ولكن لو كانت هذه التعميمات التي يقوم بها الفلاسفة صادرة عن تجربة فنية فإنها عندئذ لا تكون مجردة كما لو أخذنا تصور الجمال علي أنه فكرة فلسفية تكمل مذهبا فلسفيا . لكن النظرية الفلسفية شأنها شأن الفرض العلمي لابد أن نتحقق منها علي ضوء التجربة فالانتقال من الوقائع الفردية إلي العموميات يقابله أيضا الانتقال من العموميات إلي الواقع . والناقد اذا كان يعرف ما هو الجيد فلابد له أن يعرف أيضا لم كان الجيد جيدا . وبهذه الصفة يصبح الناقد نفسه فيلسوفا له رأى في الفن عامة .

*ما هو الفن :

ربما يكون هذا السؤال أشبه بسؤال القديس أوغسطين عندما سئل عن ما هو الزمان ؟ يقول في اعترافاته : إن لم أسأل فإني أعرف فإن سئلت عنه لا أعرف [(١)] .

فعندما نرى الفن نتعرف عليه ونتقبله بغير سؤال لكن تظهر أهمية هذا السؤال عندما نري ما هو علي هامش الفن عندما نري اعلانا من الكرتون علي الشاشة أو نسمع قرعا لطبول مثلا ... وإذا جاز أن كل عمل فني هو في حد ذاته كائن مختلف لا ينبغي أن يقارن بغيره إلا أن هناك قاسما مشتركا بين الأعمال الفنية يمكن أن نصوغه في تعريف معين .

وقد تعددت تعريفات الفن واختلفت منذ عصر اليونان إلي اليوم .

وكانت نظرية المحاكاة التي نسبت إلي أفلاطون وأرسطوهى أسبق النظريات المعروفة في تعريف الفن .

---

(1) W . E . Kennik : Art and Philosophy . New york 1964 P.86 .

ونظرية المحاكاة تفترض أن الفن محاكاة قد تنصرف إلي محاكاة الحياة والواقع وهذه أردأأنواع المحاكاة وهي بعيدة عن الحقيقة المثالية لأنها خيال لعالم محسوس هو ظل المثل . وحين تتجه المحاكاة إلي عالم الحقيقة فعندئذ تعبر عن الجمال المطلق/الذي يلهم الشعراء و المبدعين /و وقد نسب لأرسطو قوله إن الفن " محاكاة الطبيعة " غير أن الطبيعة المقصودة عنده هنا ليست عالم الحس الظاهر وإنما الطبيعة المقصودة اصطلاح فلسفى يقصد به القوة الخلاقة في الوجود ، وغاية الفن وفقا لهذا التشبية الأرسطى هي كفاية الطبيعة في خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء ،لأن كل موجود له طبيعة تقتضى وجود صورة أو مثال يحاول تحقيقه .

وتنتهي نظرية المحاكاة إلي نظرية مثالية لأن الفن تبعا لها يسمو علي الطبيعة الظاهرة المحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص فهي تعبر عن ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن ودراسة أرسطو لفن الشعر تفسر هذه النظرية فهو يرى أن الشعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا وإنما يروي المحتمل الحدوث بطريقة مقنعة .

ويقول « إن الشاعر المبدع ذي الخيال الخلاق قد يختار من الأحداث ما هو محتمل غير ممكن الحدوث ويفضله علي الممكن غير المحتمل .ويقول موضحا رأيه هذا إن الشاعر لا يعني يوصف ما قد فعله سقراط أو القبيارس بل يعني بما يمكن أن يفعله سقراط أو القبيادس ويقول أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأنه أقرب إلي الحقائق الكلية لا الجزئيات ويضرب أمثلة من تاريخ الأدب اليوناني فيقول :

إن شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد في الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها .

وقد ذهب المحدثون إلي تفسير الفن بأنه ليس محاكاة ولكنه تعبير فكانوا بهذه العبارة أقرب وأدل علي حقيقة الإبداع الفني ومن أشهر القائلين بهذه النظرية في صدر القرن العشرين الفيلسوف الإيطالي بندتوكروتشه والتعبير عنده مرتبط بنوع من المعرفة الحدسيه " Intuition "وهى معرفة تتم في الخيال ولها طبيعة مصورة فهو ينطوى علي إبداع وخلق لجديد ومن هنا يقترب من نظريات القائلين بأن الفن إبداع واضافة لعالم بديل في العالم الواقع وبصرف النظر عن نظريات الفلاسفة في الخلق الفني فهنالك صفات وخصائص عامة لكل تعبير فني .

فالتعبير الفني تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافي لمجتمع معين ومن ثم لا يعد أى تعبير عملا فنياً فالتعبير الآلي في الانفعال عن السرور أو الغضب لا يكون فنا ، ويتميز التعبير الفني بأنه غاية في ذاته وليس وسيلة لتحقيق أى غاية عملية أخري فقد يعبر الإنسان عن حاجته إلي شيء معين أو مطالب خاصة ، وبمجرد تلبية هذه الحاجات أو المطالب لا يبقي لمثل هذا التعبير أى أهمية ، فالعمل الفنى يحتفظ بقيمة ثابتة سواء أدى إلي تحقيق مطلب أو لم يؤد فقصيدة حب يوجهها الشاعر إلي محبوبتة تظل لها قيمتها سواء استجابت المحبوبة أو لم تستجب والقصة الروسية المعبرة عن الحاجة إلي الثورة تظل باقية معبرة حتي بعد قيام الثورة السوفيتية .

وكثيرا ما ينطوى الفن علي حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير الفني لا يقتصر علي الوصف الموضوعى وإنما يظهر جانب الذاتية ورؤية الفنان للعالم وأحداثه ويترتب على ذلك أن يصبح من الممكن أن تتعدد الحقائق في الفن في حين لا يكون في العلم الا حقيقة واحدة صحيحة وما خالفها كان خطأ والسبب في ذلك يرجع إلي ان العلم يستند إلي حقيقة واحدة لا تلغي الا اذا ثبت بطلانها بفعل حقيقة أخري جديدة ومن هنا يسير العلم في اتجاه واحد ولا نستطيع في العلم أن نأخذ بنظرية بطليموس ونظرية كوبرنيقوس لأن الأخيرة تلغي الأولي في حين يمكن في الفن أن تقف قصائد المتنبى إلي جانب قصائد شكسبير وشوقي أو تصوير ليوناردو دافينشي وبيكاسو بمعني آخر يتضمن اختيارنا لنظرية علمية جديدة رفض ما يتعارض معها من نظريات في حين تظل للأعمال الفنية قيمتها مهما تعارضت الرؤى لأن الحقيقة التي يقدمها لنا الفن ليست حقيقة مقيدة بالواقع بل حقيقة عالم بديل يدخل التراث الفني .

ويتميز التعبير الفني أخيرا بأنه تعبير يعني بوسيلته فنحن لا نكتفي مثلا بمعرفة ما قد حدث في رواية أو مسرحية وإنما نستمتع بقراءة الروايةوالقصيدة أوننفعل بما أضافه الروائى والشاعر من صياغة وقيم جمالية وأسلوب خاص .لكن يرى بعض علماء الجمال أن محاولة تعريف الفن تتجه إلي التعميم والتأمل الفلسفى وأن من الأفضل هو محاولة التعرف علي الخصائص الأساسية التي ينطوى عليها العمل الفني ، وهي في رأى الكاتب الأمريكي باركر Parker ثلاثة عناصر حددها في الخيال واللغة والتصميم [١] .

---

(1) D . W . Parker : Anadysis I Ant .

يقول إن العمل الفنى يرضى رغبات الإنسان لا علي المستوي الفزيقى أو الاجتماعي أو العملي بل علي مستوى اللذة الخيالية . وللخيال عنده معني واسع بمعني أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننـــا نستمد منها بهجة تجعلنا نحس تجاهها كما لوكنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلا حذاء أو منزلا فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال ؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدره بل يوحى لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة فالقيمة الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العملية إلي قيمة علي مستوي الخيال .

وهذا تفسير لطبيعة الفن يتسع حتي للفنون التطبيقية بالاضافة إلي الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معني هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالى بالضرورة فقد يحدث أن يساعد علي تقديرها لكن القيمة الجمالية المستمدة منها هي قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق علي المستوي الخيالي ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة .

ولكن قد يعترض أحدهم هنا فيقول قد نحقق مثل هذه اللذة في أحلام اليقظة عندما نحصل علي رضاء معين علي مستوي الخيال [1] أو عندما تلعب الطفلة بدمية معينة .

لكن العمل الفني ليس حلما فرديا إذ لابد أن يتميز الفن بشرط آخر يكسبه قيمة اجتماعية هو شرط أنه ذو قيمة مشتركة وهو الذي يجعل منه نوعا من اللغة أى لابد أن يتميز الفن بأنه ظاهرة لها أساس موضوعي يشترك فى تقديره المجتمع أى لابد من توافر شرط إمكانية اشتراك الناس في الاستجابة له بحيث لا يظل العمل الفني عملا فرديا كما لو كان حلما فالمعايير الجمالية التي نقدر بها العمل الفني معايير اجتماعية مشتركة ولا تقتصر علي ذوق فردي خاص والفنان إن لم يكن يقصد أن يسر الجمهور إلا أنه يطالب الجمهورأن يشاركه الاحساس بالموافقة والرضاء عما يرضيه هو - أما لو اقتصر الفن علي صاحبه لصار مجرد هواية شخصية .

---

(1) The aesthetic value is to transfer the practical value to the plan of imagination .

إذ لا يكون شأن العمل الفنى شأن نوع معين من التبغ يمكن أن نختلف فيه كل بحسب ذوقه الخاص لأننا عندما نكون إزاء العمل الفني نحس بأن هناك مطالبة للجميع للموافقة عليه لذلك لابد أن يتجسد في واسطة مادية كالأصوات والألوان أو المعاني التي يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس ، فقصيــدة النيل لشوقي تنتقل إلي صدور آلاف الناس عن طريق أداة هي الكتاب المطبوع وتمثال فينوس لميلوفكرتها هي الموضوع الفني لكنها محتاجة لقطع من الرخام هي الأداة الحسية فبالنسبة للمتذوق تصبح هذه الأداة هامة لنقل العمل الفني وتجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة وبغير الأداة تظل على مستوى الخيال وقد يقال إن الأداة ليس لها قيمة وأن رفائيل كان يصور بعقله ولكن لاشك أن الرؤية كانت أيضا في أصابعه علي حد قول أحد علماء الجمال المعاصرين .

ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الفنان وأداته الراقص بجسمه والموسيقى بكمانه لأن الصلة بين فكر الفنان والأداة لاشك ذات أهمية كبيرة في علم الجمال . وقد تكون في الفنون التشكيلية أوضح منها فى فن الشعر والموسيقى ولكن لابد من وجود هذه الواسطة الحسية ، وهذا ينقلنا إلي الشرط الأخير الذي يمكن أن نعبر عنه بالصورة أو بالشكل أو التصميم : Form - Pattern - Design -فيكون بمثابة التركيب Syntax بالنسبة للغة .

وهنا يمكن أن نقول إن التصميم design كما يميز الأعمال الفنية فإنه يميز أيضا غير الأعمال الفنية من الموجودات فللجسم الانساني وللشجرة مثلا تصميم خاص أو للطائرة أو العربة لذلك ينبغي بيان الفرق بين التصميم أو الصورة في الجسم الانساني أو الطائرة أو الآلة وبين الصورة في العمل الفني لابد أن نفرق في العمل الفني بين صورة باطنية intrinsic وصورة خارجية تمثيلية أو تصويرية . extrinsic - representational وهذه الصورة الخارجية هي التي تمكن الجسم الانساني أو الآلة من أداء وظيفتها في الخارج - فالقدم في الجسم الانساني مثلا تنتظم بالنسبة للمشى أو لأداء وظيفة معنية - والصورة التمثيلية في العمل الفني تطابق الصورة في الآلة أو الجسم الانساني بحيث يتحكم في النهاية الغرض الذي توجد من أجله أى تلائم الصورة هنا غاية معينة في البيئة الخارجية كأن تلائم العجلة السير علي الطريق أو تلائم العين الرؤية - أما الصورة الباطنية في العمل الفني فتتحكم فيها علاقات داخلية لا علاقة لها بالغرض الخارجي فالجزء يرتبط بجزء آخر في داخل العمل الفني داخل الكلي لأن للعمل الفني عالمه الخاص به هو عالم

صغير Microcosm مكتف بذاته لا يحتاج لأى علاقات خارجية تضفى عليه معني سوي عقل المتذوق له .

ولعل أحسن مثال للصورة الفنية يتحقق في الموسيقى ، فهي فن الصورة النقية الواضحة لأن الصورة هنا هي الصورة الباطنية فالتركيب الموسيقى للايقاع والألحان يتم بغير إشارة إلي موضوعات أو حوادث في الطبيعة الخارجية أو الحياة الانسانية كذلك يتضح لنا معني الصورة الفنية في التصوير عندما نجد أن بعض الأشكال أو الخطوط أو الألوان يتطلب اشكالا وخطوطا أوألوانا تتناسب معها أو تتوافق معها وفي الشعر ، كذلك نجد أن الوزن قد يتطلب كلمة أو معني أو في النحت تتطلب بعض الكتل تشكيلا معينا يحقق التوازن .

لذلك نجد أن للصورة الفنية جذورا مختلفة عن الصورة التمثيلية الخارجية الأولي قوانينها مستمدة من الطبيعة الانسانية حين تحاول خلق التعبير الفني في حين أن الثانية جذورها مستمدة من قوانين الطبيعة الخارجية .. وكذلك تفترض الصورة الفنية بعض المبادىء الجمالية كالاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون الذي تعبر عنه وبذلك تكون الشرط الأساسي لوجود العمل الفني وبدونها لا يتحقق له وجود .

العمل الفنى والعمل الصناعي :

فاذا تبينا الفرق بين الموضوع الطبيعي وموضوع الفن أو بين الموضوع الطبيعي والعمل الفني فيبقي ضرورة التفرقة بين الموضوع الفني والموضوع الصناعي فكلاهما من خلق الانسان وقد كانت كلمتي الفن art باللاتينية Ars واليونانية Techne لا تعني في العصور القديمة والوسطى المدلول الاستطيقي (الجمالي) الذي لها اليوم بل كانت تشمل أى مهارة سواء كانت تحقق لذة جمالية أو تحقق فائدة عملية إنها« قدرة تحقيق نتيجة معينة بطريقة إرادية » .

فبهذا المعني كانت فنون النجارة والحدادة والسحر تتساوي وفنون النحت والتصوير وظل هذا التوحيد بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة سائدا حتي القرن الثامن عشر .

لكن علي الرغم من ذلك التوحيد يبدو أنه كانت هناك شبه تفرقه بين الفنون الصناعية أو الآلية ، والفنون الجميلة عند فلاسفة اليونان . فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة عن الفنون اليدوية الصناعية بأنها أعلي في القيمة لأنها لا تعتمد علي العمل

اليدوي الذي كان متروكا للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلي طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي ، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية ذات المجهود الجسماني ، ومن هنا فقد نظر الفلاسفة إلي الفنون الجميلة التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهودا جسمانيا نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية ، وكانت أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هي أنها أقرب إلي النظر الفلسفي وأنها ناتجة عن الالهام ، كما أن لها دورا خطيرا في تربية وثقافة المواطن الحر ، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلا ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة في تربية المواطن اليوناني أو الروماني القديم ، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة علي هذا النوع من الفنون تمييزا لها عن الفنون الآلية .

وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر فجمعت الفنون الجميلة التي كانت موزعة في مجالات متباينة وبدأ البحث في علم الجمال باعتباره ذي موضوع خاص به عند علماء الانسكلوبيديا وديدرو والفلاسفة الألمان أمثال باومجارتين وكانط وأخيرا وفي ظل التقدم التكنولوجي المعاصر قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفني والعمل الصناعي ففي رأى جون ديوي مثلا أنه قد يكون القناع أو السيف الذي يستعمله البدائي عملا صناعيا مستخدما لمنفعته ولكنه فى نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة فنية عالية وإذن فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي إنما يرجع إلي نظرتنا نحن أو إلي موقفنا تجاهه ، فقد يكون موقفا عمليا تارة وقديكون موقفا تأمليا جماليا تارة أخرى . وهذا يفضى بالطبع إلي أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولا إلي عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعا للنظرة التأملية الجمالية .

وإذا كان العمل الفني والعمل الصناعي كلاهما ثمرة للمجهود الانساني والعمل البشري ، إلا أن هناك تفرقة توصل إليها الفيلسوف الفرنسي اتيين سوريو بين الطابع الغالب علي العمل الفني والطابع الذي يغلب علي العمل الصناعي فقد ذهب إلي التفرقة بين نوعين من العمل ، عمل يسميه عملا فنيا Travail d'art وعمل يسميه عملا أدائيا Travail operatoire ويتداخل هذان النوعان من النشاط فى الفن وفي الصناعة علي السواء أما العمل الأدائى فهو أقرب في رأيه إلي التنفيذ الآلي وهو الغالب في الصناعة ولكنه يمكن أن يدخل أيضا في الانتاج الفني ويحدث ذلك مثلا حين يكون الفنان بصدد تكرار لوحة مثلا ، ولكن من جهة أخري يمكن أيضا للعمل الفني أن يتدخل

في الصناعة وذلك حين تحتاج الصناعة لمسة إبداع وخلق وتعديل في صورة ما تنتج . وفي مثل هذا الخلق والابداع الذي يكشف عن أصالة فردية وشخصية معينة ما يميز العمل الفني ويكفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلي لوحة تمثل سيارة وأن نشاهد عددا من السيارات عندئذ يمكن أن نلاحظ الفرق في طريقة تنفيذ اللوحة وطريقة تنفيذ السيارة إذ تكشف اللوحة عن اثار الطابع الفردي واللمسة الفنية في حين تظهر السيارة آثار عمل الآلة وبراعة التنفيذ والأداء الصناعي .

أما الفيلسوف الفرنسي آلان Alain فإنه يذهب في هذا الصدد إلي القول بأن الفرق بين عمل الفنان وعمل الصانع إنما يرجع إلي تقدم الفكرة علي التنفيذ في الصناعة أما عندما يعدل الانسان الفكرة أثناء التنفيذ فعندئذ يتحول الانسان إلي فنان [١] .

مـوضوعـــات الفن ومـوضـوعات العلم :

يحاول العلم أن يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات التي يدرسها سواء كانت حجراً أو نباتا أو حيوانا وبهذا المنهج تقدمت الحضارة . والتفسير العلمي يرد المركبات إلي عناصرها - فالعلم يرد الجسم إلي خلايا بيولوجية أو المادة إلي عناصر كيميائية . أو جزئيات فزيائية وهذه بدورها إلي ذرات كهربية والحياة السيكلوجية ترتد إلي عناصر بسيطة هي الاحساسات - والعالم لا يكتفي بوصف الحقيقة ، دائما بل يعنى بتفسيرها أى بفهم المعمليات المختلفة علي أنها نتائج لأسباب ، فالوصف والتفسير أساسيان في البحث العلمي . والوصف يستلزم التفسير الذي يثبت صدق هذا الوصف - فلو ذكر العالم أن مياه البحر تحتوي علي ملح وأن الماء يحتوي علي يدبم ا. وأن كل ذرة تحتوي علي تريليونا لذرات ثم سألناه عن معني هذا الكلام وكيف يثبت صدقه فالأرجح أنه سوف يحضر كمية من الماء فيبخرها لير ينا الملح الناتج ثم يحدث تيارا جلفانيا في الماء ليرينا انقسامه إلي أيدروجين وأكسوجين واذا طالبناه باثبات أن كل قطره من الماء مكونة من ذرات فإنه سوف يبين لنا كيف يتغير الماء بفعل تغير الحرارة والضغط الجوي لينتهي من ذلك إلي أن هذه التغيرات لا يمكن فهمها بغير افتراض النظرية الذرية .

ولكن كل هذه التفسيرات التي قدمها لنا العالم ليست في الواقع كل ما نرجوه عندما سألناه ما هو الماء في حقيقته لأنه قد بين لنا بالأدلة الأحوال التي يصير إليها الماء - لأن

---

(1) Cf. Alain, Systeme des beaux arts, P. 38 .

الوصف العلمي لا يبين لنا حقيقة الشيء في ذاته ولكن يخبرنا عن النتائج التي نحصل عليها منه تحت ظروف معنية .

- إن العناصر التي ينحل إليها لاتقربنا من الشيء في ذاته بل تبعدنا عنه ، وهي تقيدنا بمعرفة ما يرتبط به الموضوع من موضوعات أخري ، ذلك لأن العلم إنما يعني بالعلاقات السببية بين الأشياء ، وكثيرا ما تظن أن العلم يحدثنا عن الأشياء ولكنه في واقع الأمر يصف لنا علاقات الشيء بغيره من الأشياء الأخري - والحقيقة أن معرفة هذه الارتباطات بين الظواهر وبعضها له عظيم الأهمية حيث أننا نرتب سلوكنا وأفعالنا علي ضوء معرفتنا بهذه الأرتباطات .

مما سبق يمكن لنا أن نتبين أن العلم بدلا من أن يقربنا من الموضوعات في ذاتها فإنه يبعدنا عنها بما يقدمه لنا من علاقات بين هذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات الأخري وهذه النظرية العلمية تختلف كل الاختلاف عن النظرة الفنية التي تجعلنا نركز انتباهنافي الموضوع ذاته أكثر مما ننظر في علاقاته بغيره بل أنه بقدرما نوفق في تركيزنا علي خصائص الموضوع وحقيقته وبقدر ما نحاول عزله عن غيره فإننا نقترب من تقدير قيمته الجمالية وفي هذا الاتجاه يمكن للموضوع أن يتحول إلي موضوع للخبرة الجمالية .

فبمعني آخر يكون الإرتباط Connection هو أساس النظرة العلمية في حين يكون الانعزال isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني [(١)] .

ولنأخذ لتوضيح هذا المعني موقف العالم ونظرته إلي البحر فهذه النظرة تتجه في الغالب إلي البحث في عناصر المادة التي يتركب منها ، أو البحث في استعماله أو ما يمكن أن يترتب عليه من فوائد تستغل منه، ومثال ذلك لو اكتفينا بتأمل البحر بحيث تحدد نظرتنا إليه في تأمل لون مياهه ، وصوت أمواجه ونسمات الهواء الصادر عنه فعندئذ نكون فعلا في موقف التذوق الجمالي له ولاشك في أن الفنان هو القادر علي خلق هذه الاستجابة عند الجمهور بما يضمنه عمله الفني من وسائل وقيم يستجيب لها

---

(1) Cf . Hugo Mousterberg : Connection in Science and Isolation in Art the Principles of Art Education . 1905.

جمهوره ومجتمعه ، أما إذا كان هدف الفنان أو المصور أن يبين لنا ارتباط البحر بشاطىء معين، أو كان اهتمامه منصرفا إلى أن يقدم لنا معلومات فعندئذ يتحول الموضوع الجمالي إلي موضوع إعلام Information عندئذ لا نحصل على لوحة جميلة مثلا بقدر ما نحصل علي إعلان معين . فالعمل الفني هو إذن العمل الذي ينجح في أن يوجه انتباهنا إليه في ذاته معزولا عن ارتباطاته التي نستمد منها معرفة تفيد سلوكنا وعندئذ يصبح هذا الموضوع جماليا .

غير أنه ينبغي ألا تعد كل علاقة ارتباط بين الموضوع الذى نتأمله وغيره من الموضوعات الأخري علما فكثير من أنواع الخرافة والوهم يقدم لنا ارتباطات غير علمية وكذلك أيضا قد يستحوذ موضوع ما علي انتباهنا وشعورنا الجمالي ولكن ذلك لا يقدم لنا فنا يستحق أن نصفه بالجمال مالم يكن موضوعا مشتركا له قيمة يقدرها جمهور . ذلك لأن العلم والفن ظواهر اجتماعية مستقلة كل الاستقلال عن الرغبات الفردية أو الغرائز الشخصية وكلاهما يعتمد علي مطالبة عامة لجمهور المتذوقين أو المفكرين أى أن هناك نوعا من الوجوب أو المطالبة بالنسبة للمعرفة العلمية والشىء الجميل وهذا الوجوب ينطبق علي علم المنطق فيما يتعلق بصدق النظريات وعلي علم الجمال فيما يتعلق بالحكم علي الجميل وعلي علم الأخلاق فيما يتعلق بالخير .

ولعل رأى الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط فى حكم الذوق الذى ينطبق على الجميل من أنه حكم كلي وضروري يصدق هنا لأن الشىء الجميل مالم يكن له صفة الشمول والدوام فإنه يفقد قيمته - وعلي هذا النحو يقال مثلا إن تمثال الرخام أجمل من تمثال الثلج لما فيه من إمكانية اشتراك دائرة أكبر من المتذوقين .

وهناك أيضا فارق كبير بين منهج العلم القائم علي فهم ارتباطات الموضوع بغيره ومنهج الفن في عزل الموضوع عن غيره - فالعالم حين يقدم الحقيقة العلمية وارتباطاتها إنما يقدمها لكل زمان ، بمعني أنه متي وصل العالم إلي حقيقة يسلم بها الجميع ، أما فى الفن فالعكس هو الذى يحدث لأن الفنان متى قدم عملا فنيا فإنه لاعلاقة له بكل ما قدم سابقوه ، ولذلك فإن الموضوع الفنى حين يطرقه الفنان فإنما على نحو مختلف ومخالف لكل الطرق التى طرقه بها غيره من السابقين أو المعاصرين له، أى أن الموضوع الاستطيقي يمكن أن يتناوله الفنان بطريقة جديدة كل الجدة ، ومثال لتوضيح ذلك نقول أن نظرية فيثاغورس بعد أن أكملها فيثاغورس لا يمكن أن تعاد إلي الخلق مرة أخري بعد إتمام فيثاغورس لها ولكن العذراء مريم يمكن أن تصور ويعاد تصويرها وإلي مالا نهاية

حتي بعد رفائيل وكذلك ستعاد وتكرر قصائد الحب على أنحاء مختلفة وهذا يؤدى إلى القول بأن العلم يسير إلي الامام في اتجاه مستقيم وكل جيل يأتي ليعرف أكثر مما عرفه السابق عليه أى أن في العلم تقدم ولكن الفن لا يعرف مثل هذا التقدم لأن كل عمل فني هو شيء مغلق على نفسه ليس له علاقة بما قد سبقه من أعمال مماثلة وقد يكون في تاريخ الفن استمرار لأن الفنان اليوم ينظر إلي الأعمال بواسطة الخبرة المتراكمة عبر الأجيال ولكن ليس كذلك الإنسان عندما يكون في موقف التذوق أو التأمل الفني .

أما عن قيمة المعرفة العلمية التي تبين لنا الأسباب وارتباطها بالمسببات والعلاقات بين الموضوعات فقد وضح لنا أن العالم يضع القوانين أما الفنان فإنما يكتفي بأن يقدم معاني الأشياء وينتهي العالم إلي قوانين أما الفنان فينتهي إلي قيم Values ومن الواضح أننا نستفيد بتفسير العالم لكن ما الذي نجنيه من المعرفة الفنية أو التأمل الفني؟ الواقع أننا ننظر دائما إلي العالم والموجودات نظرة نفعية عملية ولكن بالاضافة إلي ذلك ينبغي لنا أن ننظر إلي العالم والموجودات نظرة استمتاع بوجودها في حد ذاته . ولن تكون حياتنا كاملة إذا ظل كل شيء بالنسبة لنا مجرد أداة بل لا تستحق الحياة أن نحياها إن لم يتخللها فترات يركن فيها العقل إلى السكون - ولهذا يأتي الدين والفلسفة للبحث عن هذا التأمل السكوني للوجود بأكلمه أما محب الجمال فيبحث عن السكون في تأمل موضوع واحد يعزله عن باقي موضوعات العالم ولا يجعله اداة لشيء آخر غير ذاته وبذلك يتحول إلي غاية في ذاته .

وبالفن لا تتحول الشجرة إلي كتلة خشب نستمد منها منفعة معينة ولا تتحول مساقط المياه إلي مولدات للقوي الكهربائية وكما ينبغي أن نربي في الإنسان القدرة العلمية بالتربية والتعليم فكذلك أيضا ينبغي أن نربي في الفرد الانسانى القدرة علي التذوق الجمالي منذ الصغر والنظرة الجمالية للأشياء . ومما لا شك فيه أن الحياة المعاصرة ، والحضارة الحديثة . قد اختل فيها التوازن بين الجانب العملي ، والجانب الجمالى الاستطيقى ومن هنا فقد ظهرت أهمية الحاجة في التربية إلي العناية بتقوية هذا الجانب الذي أصبح الإنسان في مجتمعاته الصناعية يفتقده ، جانب الذوق الفني ، وتنمية الخيال والقدرة علي تقييم الجمال [١] .

---

(1) Principles of Art Education . of . A Modern Book of Aesthetics
Edited by Melvin Rader .

تحليل رموز العلم ورموز الفن .

ولقد ساد في فلسفة الجمال المعاصرة اتجاه يعتمد علي تحليل الرموز هو الاتجاه المعروف باسم الاتجاه السميوتيك Semiotic .

وقد مهد لهذا الاتجاه فلاسفة التحليل اللغوي ومن تأثر بهم من نقاد الأدب وعلي رأس هؤلاء النقاد الانجليز ريتشارد I . A . Richards الذي أخذ بالتفرقة في اللغة بين لغة إشارية Referential هي المستخدمة في العلوم واللغة الإنفعالية emotional المستخدمة في الأدب وفي الفن (١) وظهر اتجاه رمزى يعتمد علي الفلسفة الكانطية الجديدة عند ارنست كاسيرر Cassirer وسوزان لانجر Langer يرى في الفن رموزاً معبرة عن معاني غير المعني المعبر عنه في العلوم وهو ما تسميه لانجر Presentational Symbol .

وسار في نفس الاتجاه كثير من اساتذة الفلسفة ومنهم شارلز وليامز ذهب إلي التفرقة بين اللغة العلمية واللغة التكنولوجية، واللغة الاستطيقية في الفن وحاول تفسير أنواع النشاط الانساني بالنظر إلي العبارت اللغوية المستعملة فيها ، وعلي ضوء نوع الرموز التي ترد فيها (٢) .

وقد انتهي إلى أن أهم خصائص لغة التكنولوجيا أنها توجه سلوكنا إلي اتخاذ سلوك معين لكي نحقق به نتيجة معينة أو نلبي بها حاجة ، فهي تستعمل أسلوب الأمر وما ينبغي أن يتخذ في ظروف معينة ، فهي لا تقرر حقيقة بل تغري بعمل معين ومثالها أن المادة الفلانية تستعمل بالطريقة الآتية . أما اللغة العلمية فتتلخص في القدرة علي تقديم تنبؤات دقيقة ، لأنها تكشف عن العلاقة الوثيقة بين الاشارات ودلالتها في الواقع بحيث تخضع هذه العلاقة للتحقيق العلمي ، فاللغة العلمية في دقة مطابقتها الواقع تقدم للانسان ما يشبه الخريطة التي تبين له مواقع الأشياء حتي يستطيع أن يتعرف علي الواقع الخارجي ، وهي تساعد علي التنبؤ بفروض يمكن التحقق من صدقها . لذلك كانت أهم خصائص اللغة العلمية هي قابليتها للتحقق بالتجربة وبملاحظة الواقع الخارجى .

---

(1) I . A . Richards . The Meaning of Meaning

(2) Charles W . Morris " Science , Art and Technology . " The Kenyon Review 1939 409-433.

بمعنى آخر تقرر لغة العلم حقيقة يمكن التحقق من صدقها أو كذبها كقولنا : هذه اللوحة لبيكاسو ، فهذه عبارة علمية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها ، أما اللغة الأستطيقية فهى اللغة المعبرة عن قيمة معينة كقولي هذه اللوحة رائعة ! وإذا ما صور الفن لنا حقيقة معينة فليس الصدق في هذا التصوير هو أن يساعدنا علي معرفة الواقع كما تساعدنا الخريطة علي معرفة مواقع المدن أو يساعدنا التقرير الطبى على معرفة حالة المريض وإنما غاية هذا التصوير أن يضفى قيمة معينة علي ما يصوره لنا فقد يصور موضوعا معينا جميلا رائعا أو كئيبا أو رذيلا كما تصوره علي طول معين أو حجم معين أو لون معين وعندئذ يصبح الفن لغة لتوصيل القيم إنه ليس حكما بالقيمة بل لغة القيمة - فرموز الفن تختلف في دلالتها عن الإشارات المستعملة في اللغة العلمية . ولذلك يصبح من الضروري أن نفرق بين الرمز الفني وبين الرموز أو العلاقات المستخدمة في العلم وهي الدراسات المنطقية التي تعرف الآن باسم دراسة الرموز ودلالتها فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة أو اشارات مثل الحروف والأشكال والاعداد وقد تسمى هذه الإشارات Symbol بالمعني الدقيق للكلمة وإنما هي إشارات Sign والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلي أن الإشارة ليس لها معني نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق علي أن نستعملها للإشارة إليه ، أما الرمز فله في ذاته معني خاص به نستمده من تأمله والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية بمعني أن اللحن الموسيقى إذا ركب بطريقة معينة فانما يفيد دلالة يتغير معناها لو كان اللحن قد ركب في صورة أخري وإختيار ألوان قاتمة قد يثير شعورا مختلفا كل الاختلاف عن اختيار ألوان زاهية ومن هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتي نجدها بين الإشارة ومعناها وبناء عليه نستطيع أن نستبدل إشارة باشارة أخري في نطاق علم معين بغير أن يتغير المعني كما لواستبدلنا الإشارة ٣ بالاشارة ٢+١ أو استبدلنا كلمة بتعريفها في القاموس أو استبدلنا كلمة ماء بعبارة يدم أ . فالرموز غير الفنية أو الإشارات [١] هي لغة اتفاقية في حين تتميز الرموز الفنية بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقي المعني واحدا ولذا يصعب في الفن تغير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغير المعني أو التعبير

---

(١) إشارة: Sign - الرمز Symbol

ذلك لأن العمل الفنى وحدة عضوية تستمد من أن علاقة الرمز الفنى بمدلوله علاقة عضوية لاتفرض علية من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفنى الأصيل أو العمل الفنى كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من التعبير الفنى ومن أصالته.



الفصل الثانى

العمل الفنى

١- العمل الفني والخيال :

يمكن أن نعود إلي العمل الفنى لنتبين حقيقته هل يكون شيئا ماديا كالحجارة والحديد؟ أم هو شبح أو ظل ووهم كالصورة المنعكسة علي الماء ؟ أم هو فكرة في العقل وسوف نجد أن لكل رأى من هذه الآراء من يتمسك به من الفلاسفة والنقاد .

ولنبدأ بالتفسير المثالي للعمل الذي لا يرى أن العمل الفني شيء مادى فيزيقى بل هو أقرب إلي الحقيقة الخيالية أو الروحانية .

ويمكن أن نعد كروتشة علي رأس الذين يتمسكون بهذا الرأى فعنده لا ينبغي أن نفرق بين التمثال أو المبنى أو الكتاب أو اللوحة في العمل الفني لأن كل هذه الموجودات المادية ليست في الواقع سوى منبهات إلي نشاط روحانى خيالى وهذا النشاط هو الفن ، إن العمل الفني يحيا علي مستوى الخيال ، أما الموضوع الفيزيقى فهو ضروري ، لكنه لا يتجاوز فعل التنبيه - ثم نجد هذا التفسير يظهر عند كثير من الفلاسفة ويختلف بحسب مذاهبهم وشروحهم ، ولعل أهم من يتمسك به في العصر الحالي هو كولنجوود - R . G . Collingwood في مؤلفة مبادىء الفن The Pinciples of Art وجان بول سارتر في مؤلفة الخيالي J . P . Sartre (1)

يفسر كولنجوود (٢) نظريته بقوله أننا قد نرى في العمل الفنى كاللحن الموسيقى أو اللوحة أو التمثال شيئا ماديا يؤثر في سمعنا أو بصرنا ، لكن هذا العمل لا وجود له حتي يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ثم نجده بعد ذلك يترجم إلي أصوات أو ألوان ، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفنى بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد المتذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخري في خياله ذلك لأن العمل الفني هو في المقام الأول شيء متخيل ولكي توضح هذه الصفة في العمل الفني نتخذ مثالا فنذكر هنا - تجربة مشاهدتنا مسرحية في مسرح العرائس إننا نكاد نجزم بأنتارأينا تغير التعبيرات

---

(1) J . P . Sartre L ' imaginaire Gallimard 1940

(2) R . G . Collingwood . The Principles of Art . 1938

علي وجه العرائس مع تغير أصواتها وحركاتها مع أننا نعلم أنها عرائس ومع ذلك نستمر في رؤية التعبيرات المتخيلة عنها ، وهذا ما كان يحدث لمشاهدي المســــرح الاغريقي القديم - إنه يبين لنا أننا نستخرج من أنفسنا ما يضفي علي الاحساسات التي نتلقاها معني خياليا .

لذلك نجد أن فن التصوير خاصة بعد سيزان لم يعد يكفي لكي نتذوقه الاعتماد علي الاحساس البصري باللون بل أصبح يستدعي تجربة تتدخل فيها إحساسات اللمس والحركة العضلية ، إذ لم يعد التصوير يقدم لنا مسطح ألوان بل يحول الأشكال إلي مجسمات Solids يقول أحد النقاد Vernon Blake « لا تضرب الورق لكن أحفر بداخله كما لو كنت تكشط طينا وقلمك هو سكين يقطع في جسم) [١] .

وهذا هو ما بينه Berencon في تصوير عصر النهضة ، الذي كشف عن قدرة التجسيم عند ماساشيو و رافائيل اللذان لم يكونا مثل مونيه Monet ينثرون الألوان والأضواء بقدر ما يكشفون بعضلاتهم وإحساساتهم اللمسية والعضلية عن عالم من المجسمات - أى أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملا مرئيا فحسب إنه يخاطب إحساسات أخري كاللمس والاحساسات العضلية .

وهذا يرجع إلي عامل الخيال الذي يجعلنا نحس بأننا نتحرك داخل اللوحة - وأن ما قد بينه برنسون بالنسبة للتصوير يمكن أن ينطبق علي الفنون الأخري ، فعند سماع الموسيقى لا نكتفي عادة بالاحساسات الصوتية بل نحس بتجربة خيالية تتكامل فيها بعض الرؤي والاحساسات العضلية لأن من يستمع لموسيقى معينة لا يمر بخبرة صوتية فحسب بل بخبرة خيالية قد تتراءى له فيها إحساسات مختلفة متنوعة كما أن اللوحة لا تقدم لنا إحساسات لونية فحسب بل تجربة خيالية كاملة لأن غاية العمل الفني ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل إرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية ، وهذا يعني أننا في التجربة أو في الخبرة الجمالية نضيف إلي العمل الفنى المحسوس جانبا مصدره قدراتنا الخيالية وهذا هو الجانب الذاتي المكمل للجانب الموضوعى المستمد من عناصر العمل الفني ، ويترتب علي ذلك أنه إذا اقتصر الإنسان علي مجرد تلقي العناصر الحسية المستمدة من العمل الفني وحده بغير قدرة منه علي إضافة استجابة خيالية ، فإن التجربة الجمالية لا تتم .

---

(1) Don't strike the paper dig into it .

ومن الواضح أن زيادة الإهتمام بهذا الجانب الخيالي في العمل الفني لم تتضح أهميته إلا ابتداء من العصر الحديث خاصة مع سيادة النزعة الرومانسية والفلسفة المثالية في القرن التاسع عشر كما نجدها عند كولريدج وغيره ، ولعل أهم الفنون التي يسودها الخيال هو فن الشعر ، وهذا يذكرنا بما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون حين صنف النشاط العقلي عند الانسان علي أساس القدرات المختلفة فارجع الفلسفة إلي العقل وأرجع التاريخ إلي الذاكرة ، أما الفن ويعني به الشعر خاصة فقد رده إلي الخيال.

لكن التفسير الذي يصف العمل الفني بأنه عمل متخيل يصبح تفسيرا غير واضح عندما نفكر في الوجود المادى الطبيعي للأعمال الفنية فالأداة الحسية ضرورية لكي يصبح العمل الفني موضوعا مشتركا في خبرة أفراد المجتمع ومن الواضح أن المصور لا يمكنه أن يكتفي بتصوره أو خياله لما سوف تكون عليه ضربة الفرشاة قبل أن يقوم الفنان بتنفيذهافالتنفيذ العملي ضروري وإذا كان واضحا بالنسبة للفنون التشكيلية التي تستعمل الوسائط المادية كالنحت والتصوير مثلا إلا أنها تنطبق أيضا علي فنون الموسيقى والأدب حيث يقوم الصوت واللغة بدور المادة الوسيطة المشتركة التي يجسد فيهاالفنان تصوراته وخياله وهذا يتطلب ضرورة البحث في الدور الذي تلعبه الوسائط المادية في العمل الفني .

٢- دور الوسائط المادية في العمل الفني :

من الواضح أن لكل عمل فني وجودا فزيائيا - ماديا - أى أن الفنان يجسد عمله الفني في مادة معينة أو واسطة معينة ينتقل بها العمل الفني إلي الآخرين - وهذه الواسطة المادية متنوعة ، فهي قد تكون حجارة أو معدن أو خشب أو الألوان أو الأصوات أو الجسم الانساني وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره .

وتتحكم قوانين المادة في حرية الفنان وفي فنه وإمكانيات تعبيره فمن يعامل الخشب مثلا يختلف عمن يعامل المعادن التي تنصهر كذلك في التصوير الذي يختلف بحسب المواد الزيت أو الماء أو الجواش أو عندما يتعامل الموسيقي مع آلات العزف لضبط الأصوات وعلي الفنان أن يخضع لقوانين المادة وهذا ما عبر عنه كثير من الفنانين واتخذوا شعارا لهم احترام المادة Respect your medium ومن أشهر من عنوا بالبحث في المادة المعماري فرانك لويد رايت Frank Lyod Wright والمثال هنري مور والمصور ماتيس Matisse .

ونتيجة لذلك فقد دار البحث في علاقة الفنان بالمادة التي يتعامل بها فقد تكون علاقة صراع مع المادة أو حب لها - وقد ظهر أنه من الضروري وجود مثل هذه العلاقة

السيكولوجية بين الفنان ومادته وضرورة وجود نوع من الألفة والحب فالمصور الذي لا يثق بجسمه والمغنى الذي لا يحس بصوته لا يمكن لهما أن يستمرا في ممارسة فنونهم ولجاستون باشلارد مؤلفات يؤكد فيها أهمية النظرة الشاعرة الخيالية للمادة ويفسر علماء التحليل النفسي لذة الانسان المستمدة من تشكيل المادة بردها إلى المرحلة الطفولية المسماة بالمرحلة الشرجية Anale Phase فيصف فرويد هذه الفترة بأن الطفل يستمد لذة من اللعب بالقذارة . غير أن الفنان قد يقسو أيضا علي المادة حين تقاوم المادة حرية الفنان في التعبير وهنا يذكرنا سوريو باحدي رباعيات الخيام حيث تخاطب الآنية الخزاف أن يرأف بها لأنها كانت في يوم من الأيام إنسانا مثله (١) .

ومنذ وضع الناقد الألماني الشهير جوتهولدلسنج Lessing تفرقته الكلاسيكية بين الفنون التشكيلية المعتمدة علي المكان والفنون التعبيرية المعتمدة علي الزمان أصبحت دراسة إمكانية التعبير في الفنون المختلفة موضع نقاش إذ أكد لنسج أن أختلاف المادة التي تستند اليها الفنون يترتب عليه أختلاف إمكانية التعبير فإذا كانت الفنون التشكيلية أقدر علي التعبير عن الأجسام الموجودة في المكان فإن الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى أقدر علي التعبير عن الأفعال في الزمان وتمسك كثير من النقاد بنتائج هذه النظرية وتطرقوا في القول بأن لكل فن من الفنون لغته التي يقول بها مالا يمكن لفن آخر أن يقوله بلغته وعرف هؤلاء النقاد باسم Purists فهم يستبعدون مثلا أن يقوم التصوير بتمثيل أو تشبيه منظر معين لأن هذا من وظيفة الفوتوغرافي أو أن تروي السينما قصة أدبية فهذا من اختصاص فن الأدب غير أنه من الممكن في رأى نقاد آخرين ألا نتمسك بهذا المبدأ ولا يجدون مبررا لهذا المبدأ حين يتساءلون لم لا ينبغي لكل فن ألا يفعل إلا ما ينبغي له أن يفعله خيرا من غيره ؟ خاصة أن التمسك بهذا المبدأ سوف يضيق من نطاق التعبير بغير داع حين يحدد لكل فن ما ينبغي عليه أن يقوله فالمهم في الفن ليس المحافظة التامة علي نقاء مادة التعبير وتنقيتها من أى تعبير يناسب غيرها وإنما المهم أن تتآلف عناصر العمل الفنى بحيث يصبح كائنا عضويا سليما ولا يمنع شيئ من أن تشترك الوسائط المختلفة في التعبير عن مضمون واحد (٢) وكثيرا ما يوضح

---

(1) Souriau , Lacorrespendance des arts

(2) Morris Weitz, Philosophy of Arts , Harvard Uineversity Press. 1950 . P . 121 .

فن من الفنون عملا سبق التعبير عنه بفن آخر فقد تكشف الموسيقي عن جوانب توضح المعني الذي سبق أن تناوله شاعر معين علي نحو ما لحن بتهوفن قصيدة شيللر في السمفونية التاسعة .

ولا ينبغي تصنيف الفنون علي أساس مادتها وإن جاز تصنيفها على أساس صفاتها الكيفية Les qualia فالحجارة قد تدخل مثلا في العمارة والنحت بل قد تدخل أيضا في التصوير اذا استعمل الموزاييك والخشب وإن استعمل اساسا في النحت إلا أنه يدخل في الآلات الموسيقية كما تدخل مواد نباتية أو حيوانية غير أن البحث في المادة يمكن أن يفسر لنا ظواهر كثيرة في تاريخ الفن فنقص مادة معنية مثلا يترتب عليه ظواهــــر فنية معينة ، فلا يمكن مثلا فهم طابع العمارة الإسلامية مالم ندخل في إعتبارنا نقص الخشب والالتجاء إلي القباب أو العمارة الحديثة بغير إدخال الخرسانة المسلحة .

وفي النحت مثلا يترتب علي استعمال البرنز خصائص مخالفة لاستعمال الحجارة من أهمها إمكانية التجويف مما يجعل التمثال أخف وارتباط تاريخ الفن بتاريخ التكنولوجيا يوضح لنا ظواهر عديدة في هذا الموضوع .

غير أن العمل الفني بعد أن نتبين وجوده الجسماني المادي إنما يتحول في إدراك المتذوق إلي إحساسات أو كيفيات حسية مدركة des qualia sensibles .

كما يقول سوريو وتختلف الأهمية النسبية للادراكات الحسية فى الفنون المختلفة حيث يغلب الاحساس علي التمثيل في فن التصوير الحديث فيقرب من الموسيقى حين يسود اللون كما يسود الصوت ويدخلان في تركيبات مختلفة وتقل المؤثرات الحسية في الأدب عنه في الفنون الأخري حيث يمكن الاستغناء فيه عن الكلمة المنطوقة بالكلمة المكتوبة . كما في الرواية ولذلك؛ فجانب الخيال والفكر في الأدب يصبح أوضح . وإذا كان لا يصح تصنيف الفنون علي أساس الماده الفزيقية لها إلا أنه يمكن ترتيب الفنون وتصنيفها بالاعتماد علي هذه الكيفيات الحسية كما يقول أتين سوريو وعنده أن هناك سبعة أصناف للكيفيات الحسية يترتب علي كل كيفية منها نوعان من الفنون فن : لا - تمثلي non representatif والآخر تمثلي أو تشبيهي representatif أى يستمد من العالم الخارجي الصور التي تناسبه أما الفن اللا - تمثيلي أو اللاتشبيهي فيكتفي بالتلاعب بهذه الكيفيات

أمـا عـن الكيفيـات فهـي [١] :

١- الألوان Les couleurs تلوين خالص – تصوير ملون .

٢- الخطوط Les lignes زخرفة أرابسك – رسـم .

٣- الأحجام Les Volumes عمارة – نحت .

٤- الأضواء Les lumieres إضاءة فتوغرافية – سينما .

٥- الحركات Les mouvements رقص . تمثيل صامت .

٦- اللغة « الصوت في اللغة » Les sons de langage شعر – نثـر .

٧- الصوت « الموسيقى » Les sons musicaux موسيقي – موسيقى درامية غناء

وقد يؤخذ علي هذه القائمة للكيفيات الحسية للفنون اعتراضين :

أولا : هـل يعتمد كل فن في هذه الفنون علي إحساس واحد من هذه الإحساسات ؟

ثانيا : هـل هناك كيفيات حسية أخري لم تذكر مثل إحساسات الشم والذوق :

وعلي الاعتراض الأول يمكن أن نجيب بأنه لا يوجد في الواقع فن خالص فن معتمد علي نوع واحد من الاحساسات مثل التصوير الخالص أو النحت الخالص ففي التصوير قيم ليست كلها مستمدة من اللون كما يلاحظ برنسون Berenson من أنه بالنسبة لفن التصوير يمكن أن ينطوى علي قيم لمسية تظهر في المجسمات وإن كان للالوان في هذا الفن السيادة علي باقي الكيفيات ثم هناك إيهام خيالي باحساسات أخري في الفنون الأخري فاستعمال الرخام في النحت مثلا قد يعطينا إحساسا بالبرودة لذلك لا يمكن أن نقول أن كل فن يقتصر علي مجموعة معينة من الاحساسات بل إن لكل فن تنظيم درجي Hierarchie من الاحساسات المختلفة تختلف في الأهمية النسبية فالألوان تغلب مثلا في التصوير والأحجام تتغلب في النحت والحركات في الرقص - وبالأضافة إلي ذلك يوجد تواصل Correspondsence وتبادل للاحساسات المختلفة مع غلبة إحساس وسيادته علي غيره .

أما الاعتراض الثاني الذي يتلخص في السؤال لم تقتصر الفنون علي هذه الاحساسات وما السبب في التمسك بالنظرية التقليدية في علم الجمال من القول بأنه لا يوجد سوي نوعين من الحواس لها القيمة الاستطيقية هما السمع والبصر ، وبالتالي – فمن الضروري أن تعتمد الفنون دائما علي واحدة أو أخري من هاتين الحاستين لكن من الواضح أن هنـاك

---

(١) انظر شرح هذا التصنيف في الفصل الثالث من الكتاب .

إحساسات أخرىأمكن علي أساسها قيام فنون هامة وإن لم ينتبه لها الفلاسفة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية اللمسية .

Sens tactilo musculaire les sensations Kinsesthetiques

إذ لها في الفنون المختلفة أهمية كبيرة بل تولدت عنها فنون خاصة بها هي فنون الحركة وعلي رأسها فن الرقص والباليه .

أما عن فن الطهي Art gastronomique وفن الروائح ، فعلي الرغم من مهارة وتنوع الذوق فهما لا يدخلان ضمن الفنون الجميلة لأسباب أهمها أن تذوقها لا يمكن أن يتم بالتأمل . والذوق نفسه ليس حاسة مستقلة عن اللمس والإحساس بالطعم Sens gustatif والشم وإن كان حاسة مستقلة إلا أن موضوعها لا يمكن أن يرتب أو يصنف بطريقة معقولة بحيث يمكن أن تتخذ أى رائحة معينة وضعاً أو مكانة معينة بالنسبة لرائحة أخري كما تتخذ الأصوات الموسيقية درجات معينة في السلم الموسيقى بحيث يمكن أن توضع للأنغام الموسيقية تركيبا حسابيا ، في حين ليس هناك رائحة معينة يمكن أن تفترض رائحة أخري ترتبط بها حسب ترتيب أو نظام معين . ولا يحدث مثل ذلك أيضا للطعوم وإن كان هناك نوع من التوافق أو عدم التوافق بين الروائح والطعوم المختلفة ، إلا أنه لا يمكن حسابها في علاقات شكلية مجردة بحيث يمكن أن نتبين التوازن والتتابع والعلاقات بين بعضها والبعض الآخر ، كما يمكن مثلا أن نتبين في الأصوات ما يسمي بالعمق والحدة Pitch timbre and intensity أو في الألوان اللامع والفاتح والقاتم . The hue Saturation and brightness. وطريقة توزيعها . والمسافات التي توجد بينها

فاللحن الموسيقى مثلا ليس أى مجموعة من الأصوات ، بل مجموعة من الأصوات منظمة بحسب علاقات محددة معقولة بحيث تكون علاقة صوت بآخر أنه أعلي أوأسفل من الآخر ، وهذا مالا يمكن تحديده بالنسبة للروائح والطعوم ، من هنا لا يمكن أن نصف رائحة أو طعما أو مذاقا بأنه جميل بالمعني الفني Beautiful وإنما بأن له طعم شهي أو لذيذ delightful . ولعل السبب في هذا أيضا هو ارتباطها بالحاجات البيولوجية والجسمانية المباشرة عند الإنسان .

٣- عنصر الشكل أو الصورة Form في العمل الفني :

عنى علماء الجمال والنقاد بتفسير معني الشكل أو الصورة في الفن ، واختلفت تفسيراتهم لها ، الأمر الذي ترتب عليه اختلاف آخر في مذاهب النقد .

ولتوضيح الصورة في العمل الفني ، نقول : أن النشاط الفني هو في حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة الانسانية ، فقد تكون المادة التي يفرض عليها الفنان صورة معينة ألوانا أو أشكالا أو أصواتا أو أفكار أو عواطف . ومن هنا تقترب الصورة في أحد معانيها بالعنصر المجرد Abstract Element ، في حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية Dramatic Element التي تمثل لنا الأشياء أو الأحداث أو الأشخاص .

ومعني الصورة يتحدد عموما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار .
ولما كانت الطبيعة تنطوي علي مثل هذه العلاقات فيمكن أن نقول أن الصورة توجد في الطبيعة ، إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية . وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي ولما كان للصورة هذه الأهمية في العمل الفني فقد ذهب بعض الفلاسفة
والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفنى وبين الصورة وقد إعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكونون الاتجاه الشكلي Formalism في علم الجمال علي الفلسفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرت وزيرمان ، وأهم من يمثلهم من الانجليز R . Fry , C . Bell .

اللذان مارسا النقد الفني وتأثرا بالثورة التي لحقت فن التصوير الفرنسي ، خاصة بعد سيزان Cezanne ، وفي رأيهما أن العنصر الذي يحقق الوجدان الجمالي عند الانسان مستمد من تأمل الصورة في العمل الفني أنها الصورة المعبرة Significant Form كما يقول كليف بل (١) .

وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التي تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالى ، أما إذا أردنا أن نبحث عن سبب الانفعال الجمالي فيما يمثله العمل الفني من مضمون مستمد من المعاني أو الأفكار أو الوقائع المستمدة من الحياة ، فلا يكون هذا إحساسا جماليا وإنما يثير انفعالات ووجدانات غير جمالية non -aesthetic emotion قد يحدث مثلا في فن التصوير ، أن يقدم لنا وصف زهرة أو طائر أو امرأة جميلة ، فإذا تأثرنا بما في اللوحة من وصف للوردة أو الطائرأو المرأة فتأثرنا هذا يقع خارج مجال الفن ، وهو

---

(1) Clive Bell Art Roger Fry . Vision and Design .

تأثر مخالف للوجدان الاستطيقي أو الجمالي الذي ينبغي له دائما أن يستمد من الصورة المعبرة أي من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها .

إن الفن التقليدي يدخل في اعتباره عنصر التشبيه Representation لكن هذا التشبيه يمكن أن يصرف نظرنا عن العناصر الرئيسية المكونة للصورة الفنية مثل الخطوط والألوان ، ولذلك فإذا وجد التشبيه فينبغي أن تستوعبه الصورة الفنية مثل الخطوط والألوان . وقد نجح الفن الحديث خاصة عند سيزان، ومن أتوا بعده فى إخفاء عنصر التشبيه في حنايا الصورة الفنية علي نحو ما نجد عند اتباع التصوير الحديث الذين ترجموا النبات والأشجار في تكوينات من اللون والخطوط .

والتذوق الذي يقع علي الصورة يتميز في رأى Bell بأنه تذوق نقي ينقلنا من عالم التجارب العادية إلي عالم التجربة الفنية ، والفنان عندما ينخرط في تجربة الابداع الفني يري في المنظر الطبيعي مالا يراه عامة الناس ، لأن رؤيته تصبح مركزة علي العناصر المكونة للصورة الفنية .

هذا التحليل للصورة يتناول الصورة في الفنون التشكيلية التي اقتربت في العصر الحديث من فن الموسيقي ، ففي الموسيقي كما يقول ادوارد هانسلك [١] لا نحتاج عند تذوقها لأى تصورات مستمدة من العالم الخارجى وكذلك يرى « بل » أننا عندما نتذوق العمل الفني لا ينبغي لنا ان نحضر من العالم الخارجي أى موضوعات من الخارج .

والفن بهذا الوصف ينتشلنا من عالم الحياة الجارية إلي عالم خاص به ، إنه أشبه بتجربة الصوفي أو العالم عندما يستغرق كل منهما في عالمه الخاص ، وقد يصاحب هذا الإنفعال الجمالى انفعالات أخري ترجع إلي الحياة الانسانية . وقد لا يصاحبه ولكن ينبغي دائما أن يكون انفعالا نقيا ، ويتضح هذا الأنفعال الجمالى بشكل أوضح عند تذوق الموسيقى . يقول فراى Fry : لو ضرب طفل علي البيانو عددا من الضربات بلا تنظيم أو ترتيب بينها لن يدرك أحد من هذه الضربات أى علاقة ، أما لو نظمت هذه الضربات تنظيما معينا بحيث استخرج منها إيقاعا أو نغما عندئذ تكتسب هذه الضربات صورة فنية . وفي داخل هذه الصورة تستلزم كل نقرة النقرة التي تليها بحيث لو جاءت نقرة علي غير ما نتوقع فسدت الصورة وصدمت إحساسا بالنظام والتناسب .. وقد يرتبط هذا النغم بعبارات تؤثر فى وجداننا كقولنا : بلادى بلادى،وعندئذ تثير الصورة الفنية

---

(2) Edward Hanslick The beautiful in Musie London (1891) .

عددا من الأفكار والانفعالات أو الذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصداره علي الاحساس بالصورة الفنية ، وهذا هو ما يحدث غالبا من أكثر الناس حيث لا يقتصر احساسهم علي الصورة الفنية بل يتعداها إلي غيرها لكن لحسن الحظ يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساسا بالعلاقات الصورية وحدها في العمل الفني ، فلهذه العلاقات في حد ذاتها القدرة علي إثارة الإنفعال الجمالي ، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من ادراك العلاقات الصورية هى الاستجابة الأصح والأدْوَم علي مر العصور ، ذلك لأن تقدير العمل بناء علي ما يرتبط به موضوعات خارجية يتعرض للتغير السريع بتغير الظروف والأحوال الخارجية ، في حين أن الأعمال الفنية تخلد وتظل حية قائمة في وجدان الانسان بفضل هذه العلاقات الصورية وحدها .

غير أن مفهوم الصورة وفقا للرأى السابق سوف يتساوى بالتركيب الذي ينظم الاحساسات بحيث تستبعد تنظيم الجانب التصويري أو التمثيلي في الفن .

لكننا نلاحظ أنه حتي في التصوير والموسيقي يمكن أن تنظم الأفكار والانفعالات فتتخذ تنظيما صوريا معينا ، فقد لا تكون العناصر الحسية وحدها هي التي تقبل التنظيم . ففي تمثال رودان « الفكر » لا تقتصر الصورة علي شكل التمثال وحده بحيث تكون الرأس هي الشكل الغالب ، بل قد تشمل أيضا الوضع المفكر أو الموقف أو الفكرة السائدة .

وإذا كانت القيم الشكلية أو الحسية هي الغالبة في فن كفن التصوير أو الموسيقي،إلا أنه يمكن أن تغلب القيم التمثيلية في الفنون الأخري خاصة في فن الأدب ، أما إذا تعلق الأمر بالتصوير أو الموسيقى فإن القيم التشكيلية أو الموسيقية تتخذ الصداره علي القيم التمثيلية أو الفكرية ، غير أنه إذا أمكن للمصور أن يعبر عن القيم التمثيلية التي تنقل لنا موضوعات الطبيعة الخارجية من ضوء ولون ومكان وحركة أو أشكال طبيعية أو صورة إنسانية معينة أو ينقل لنا قيم روحية فان عمله الفني يزداد في سلم القيم ، إذ لا يمكن أن تفسر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات ، وإنما هي هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة يؤدي إلي أحداث التجربة الجمالية عند المتذوق .

فالعمل الفني هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية ، وهو لغة Language وهم تصميم Design وقد يغلب علي فن التصوير مثلا

القيم الحسية والشكلية فكمالم يتوفر في التصوير تنظيم معين للألوان والخطوط لا يوجد تصوير وتحقيق هذا التنظيم في الأعمال الفنية هو الذي يكسبها القيم التي يسميها باركر[١] Musical Values ويمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمنها لهذه القيم الشكلية . لكن هناك أيضا قيما تمثيلية Representational Values مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، فبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون أفضل من غيره .

ولكن يمكن للعمل الفني في التصوير أيضا أن يتضمن تعبيرا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الإنسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية والسياسية .

وعلي النقد الفني أن يقيم الأعمال الفنية علي ضوء القيم مجتمعة بحيث إذا ما تعلق الأمر بالتصوير مثلا يبدأ الناقد تقييمه للعمل الفني بالرجوع إلي القيم الموسيقية التي ينطوي عليها هذا العمل ، ثم إنه يتدرج بعد ذلك إلي القيم التمثيلية ثم يتدرج منها إلي القيم الروحية ، ويكون الفنان أعظم بمقدار ما يعبر في عمله الفني عن قيم ، فالمصور القادر علي الارتفاع في عمله الفني عن مستوي القيم التشكيلية إلي مستوي القيم الروحية يكون أفضل ممن يقتصر علي القيم التشكيلية ، غير أنه اذا ما تعلق الأمر بفن التصوير ينبغي أن يكون للقيم التشكيلية أو الموسيقية الأولية ، فمهما كانت الفكرة سامية أو الحلم رائعا فانه لا يكون تصويرا إذا خلت اللوحة من القيم التشكيلية التي ينبغي للمصور أن يبدأ بها سلم ارتقائه في القيم . علي هذا النحو يمكن للصورة أن توجد علي مستوي التقديم Presentation أو مستوى التمثيل Representation ، أى بالاضافة إلي أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات يمكن أن تكون تنظيما للجانب الفكري أو الوجداني أو الايحائى أو للعناصر الدرامية كما يسميها Ducasse أنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها .

والخلاصة أن دراسة الصورة مجردة لا وجود لها الا في عالم المنطق والرياضة فهذان هما الدراستان الصوريتان بالمعني الأتم ، أما العمل الفني فهو ليس صورة مجردة كما أنه ليس هناك من عمل فني بلا صورة .

---

(1) Parker . D . W Analysis of Art P . 96 - 97 .

وهناك بعض المبادىءالتى تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الخبرة الفنية عند الجمهور.

وأول هذه المبادىء هو مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني Organic unity ويعني هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلا واحدا وكل المبادىء الأخري ينبغي أن تخدم هذه الوحدة التي ذكرها القدماء في تحديدهم للجمال الفني بقولهم الوحدة في الكثرة Unity in Variety وهي تعني ألا يكون العمل الفني ناقصا أو مفتقرا لشيء يضاف إليه حتي يتم اكتماله ولا ينبغي أن تزيد فيه أجزاء لا داعي لوجودها ، وهذا المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون في العمل الفني بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفني فى لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية ، وكل العناصر في العمل الفني ينبغي أن تخدم بعضها بعضا .

والمبدأ الثاني هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى في العمل الفني The Principle Theme كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معني أو لحن أساسى ، فقد تتميز المباني بترديد شكل معين كالقباب في العمارة الإسلامية أو الأبراج في العمارة القوطية أو يغلب علي سيمفونية معينة لحن أساسي Thema وهو يطابق ما يسمي بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم L'idee mere كما يقول الناقد الفرنسي تين [1] . وقد يغيب هذا المبدأ في الفن الحديث حين تتساوي الأطراف ولا يغلب عنصر علي عنصر آخر ، إذ لا يكون للعمل الفني الحديث نقطة مركزية ، لكن الموضوع الرئيسي اذا ظل وحده منفردا فقد يبعث الملل والرتابة ، ومن هنا تظهر أهمية المبدأ الثاني الذي يتلخص في التنوع Thematic Variation إذ أنه لا يكفي أن نعرف الموضوع الرئيسى الغالب ، بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence فقد يحدث في الموسيقي أن يتكرر اللحن الغالب علي مستويات مختلفة ، وفي الشعر تتكرر القافية ، لكن يمكن إحداث التنوع بتغير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغير أو التكبير Transposition فمثلا ينتقل اللحن من مفتاح موسيقى إلي مفتاح آخر أو سرعة أخرى . أو يعاد الشكل بألوان مختلفة ، أو قد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل Alternation ويعنى إدخال أكثر من موضوع ، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه Inversion مثلا عندما نقلب قوسا أو شكلا معينا فى التصوير .

---

(1) Taine, H . philosophie de l'art Part l.p. 15

أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن ؛ ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry وهو تماثل الأجزاء مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين علي خشبة المسرح وفي الملابس والحركة ، فيحدث توازن بين الأجزاء المتماثلة ، ولكن قد يتم التوازن في العمل الفني عن طريق عدم التماثل Assymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات ، وهذا واضح في الفن الحديث الذي بعد عن التماثل وعمد إلي التوافق .. كما يلاحظ خاصة في الشعر أو التصوير والديكور .

وقد يظهر هذا التوازن مع عدم التماثل في الدراما بين قوتي الشر والخير أو في الموسيقي بين الموضوع ومقابله واذا كان التوازن Balance يغلب علي الفنون المكانية فإن الهارموني أو تآلف الأنغام Harmony هو الذي يطبق علي تحقيق وحدة الأصوات المختلفة في الفنون الزمانية ، فهو المبدأ الذي يحقق علاقة تثبيت لعناصرها الدينامية ويكسبها الصورة ، كما أن التوازن Balance يحاول أن يدخل القوي المتصارعة أو المتضادة ليكسب العناصر المكانية الثابتة نوعا من القوي الديناميكية والحيوية . لذلك يؤكد التوازن الكثرة في الوحدة ، في حين تؤكد الهارموني الوحدة للكثرة المتحركة [١].

وعلي العموم فإن الموسيقى والشعر هما مجال الهارموني ، في حين يكون التصوير والنحت والعمارة فنون التوازن Balance .

أما المبدأ الخامس فهو مبدأ التطور Evolution في العمل الفني أى أن هناك انتقالا من اجزاء سابقة زمانيا إلي اجزاء لاحقه عليها ، وهذا واضح جدا بالنسبة للفنون الزمانية، ففي القصة أو الرواية مثلا تفضى الأحداث بعضها إلي البعض الآخر ، وعلي هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي افترضت ثلاثة مراحل : مرحلة تقديم الشخصيات ثم تعقد المشكلة حتي تبلغ الذروة climax ، ثم يأتي الحل ، ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة هذا التطور دائما ، وخاصة في العصر الحديث ، فقد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلي الحل أو إلي المقدمة . لكن في كل الأحوال لابد من ترتيب منطقي لتوالي الأحداث ، وبهذا الصدد يقول E.M. Forster أن مجرد توالى الأحداث لا يكون رواية لأن المطلوب دائما هو التفسير الذي يبين السبب .

(1) Balance emphasizes diversity in unity. and harmony emphasizes unity in diversity.

فاذا قلنا مثلا : مات الملك والملكة ماتت لا نكون بهذا الكلام قصة ، ولكن إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه أصبحت قصة .. وقد كان أرسطو أول من تنبه إلي ضرورة هذا الارتباط المنطقي المقنع حيث أن المحتمل غير الممكن أفضل عنده من الممكن غير المحتمل .

وهناك نوعان من التطور : تطور درامي للموضوع الرئيسي ينتهي إلي ذروة أو إلي غاية في حين أن التطور غير الدرامي لا يتجه إلي غاية أو لا يجعل من الوصول إلي الغاية أهمية أو هدفا ، ويحدث التطور بالنسبة لكل عناصر الموضوع بغير أن يكون للموضوع الرئيسى أهمية غالبة ، وهذا ما يلاحظ في الأدب الحديث ، خاصة في القصة التي تفقد فكرة الذروة أو النهاية أو الأهمية لموضوع محوري أو مركزي في العمل الفني ، ولذا يسود مبدأ التطور الذي يختلف عن المبادى السابقة بأنه يسمح بظهور الجديد الذي تجاوز العناصر الموجودة سابقا ، وفي حين يفترض التوازن والهارموني أسبقية العناصر فإن مبدأ التطور يأتي بعنصر جديد يلغي التوازن السابق ، وهو يلغي وجود ترتيب هرمي للأجزاء [(١)] تتخذ فيه بعض العناصر أهمية أسمى من بعضها ، لأنه لا يعتمد علي ترتيب الأجزاء ترتيبا درجيا بل متواليا يسير قدما بواسطة المتساويات لا بواسطة الأعلي والأسفل في الدرجات [(٢)] .

وفي إمكاننا أن نلاحظ كيف مال الفن الحديث إلي تسطيح القيم في الأعمال الفنية، سواء منها القيم المكانية ، إذا ما تعلق الأمر بالتصوير كما نجد في الحركة التكعيبية أو التأثيرية أو الانطباعية أو تسطيع القيم الزمانية حيث لا يتصدر زمان علي آخر ، بل قد تتداخل الأزمنة علي نحو ما نجد في آدب جيمس جويس « يوليسوس » بالنسبة للموضوعات حيث لا نجد صداره لموضوع علي غيره . بل تتخذ كل الأجزاء أو عناصر الموضوع قيم متساوية .

٤- المضمون في العمل الفني :

يتضمن العمل الفني مضمونا معينا هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه العمل الفني من خيال ومشاعر وفكر ، فقد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية . وكثيرا ما يختلط المضمون بالموضوع فى العمل الفنى، لكن من

---

(1) It is based on sequence , not rank .

(2) Hierarchie

الواضح أن الموضوع هو شئ يقع خارج العمل الفنى ، ومع ذلك فالعمل الفنى يشير إليه وينطوي عليه لكنه لا يدخل كعنصر من عناصر العمل الفني ، كما يقول الناقد الانجليزي برادلي . ومثال لتوضيح ذلك اذا وقفنا إزاء لوحة تمثل صلب المسيح فقد نعني بفكرة الصلب ذاتها من وجهة نظر التاريخ أو اللاهوت أو السياسة ، وعندئذ تتناول الموضوع ، ولكن قد ينصرف نظرنا إلي ملاحظة العنصر الصوري من اللوحة ، أى من جهة ما فيها من علاقة بين الألوان والأشكال ، أو ينصرف اهتمامنا إلي ما تعبر عنه هذه الألوان والأشكال من قتامة أو كآبة أو ما يسودها من شعور بالرهبة أو القداسة أو ما بعثه الفنان من تعبيرات علي الوجوه المختلفة أو ما أراد أن يوصله إلينا الفنان من معاني من خلال تعبيره الفني أو من رؤية خاصة به ، ويكفي لكى تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون أن نقول إن الموضوع قد يظل واحدا عند عدد من الفنانين ، لكن يتغير المضمون من فنان إلي آخر حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع . فكم في التصوير أو الشعر من روائع فنية قد اتخذت من الحرب والسلام موضوعاتها ، في حين يختلف مضمونها اختلافا شديد التباين كما لو أخذنا موضوعا معينا كرحلة الانسان إلي العالم الآخر ، فسوف نجده موضوعا طرقه فى الأدب العربى أبو العلاء-فى رسالته « الغفران »-غيره عند دانتي في الكوميديا الالهية . لذلك يبقي الموضوع كما يقول الناقد الانجليزي برادلي خارج القصيدة في حين يبقي لها المضمون .

ويتضح المضمون خاصة في فنون الأدب أو الفنون التعبيرية أكثر مما يتضح في الفنون التشكيلية والزخرفية .

ويذهب المفكرون والنقاد في فهمهم للشكل والمضمون الأدبى مذاهب مختلفة وإن اتفق معظمهم علي القول بأن المضمون يتركز في الأفكار والانفعالات التي يتضمنها العمل الأدبى في حين تمثل اللغة التي توصل هذا المضمون عنصر الشكل .

ولكننا اذاتعمقنا هذه التفرقة سرعان ما نصل إلي القول بأن المضمون يستدعي عناصر معينة من الشكل ، فالأحداث التي تتوالى في الرواية مثلا هي جزء من المضمون في حين تكون طريقة ترتيب هذه الأحداث هي ما يعرف بالشكل .

لذلك يتحد الشكل بالمضمون اتحاداً عضويا في العمل الأدبى ولا يمكن التمييز بينهما الا علي نحو من التجريد .

لذلك انتهت بعض اتجاهات النقد الأدبي عند تناولها لغة الأدب الى اعتبارها المكون الأساسى للشكل وانتهي التحليل إلي التفرقة بين الكلمات في حد ذاتها وإلي الكلمات عندما تكون وحدات من الأصوات والمعاني ذات قيم جمالية تتفاعل وتؤثر في جمهور المتذوقين .

أما عن الحقيقة التي يكشف لنا عنها الفن والأدب ، فهي موضوع خاض فيه الفلاسفة منذ أقدم العصور .

وذهب بعضهم إلي اعتبار الفن كشفا عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم المحسوس فقال أفلاطون بعالم المثل وذهب هيجل إلي اعتبار الفن شكلا من أشكال تجسد الروح أو الحقيقة المطلقة شأنه شأن الدين والفلسفة .

ومن نظريات الفلاسفة الوجوديين في العصر الحديث نظرية الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر[١] الذي ذهب إلي القول بأن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الانسانى وضرب مثالا يوضح به أفكاره بلوحة تصور حذاء فلاحة بالى للمصور الهولندي ڤان جوخ شرح فيه كيف تتكشف من خلال اللوحة عالم صاحبة الحذاء بما فيه من شظف عيش وشقاء وكذلك تنبعث من خلال العمل الفني أضواء تكشف عن حقيقة وجود الإنسان .

يظهر مما سبق أن الحقيقة المستمدة من التعبير الفني حقيقة ذات طابع فلسفى مخالفة للحقيقة العلمية التي نستدل عليها بالتفكير الاستدلالي ونصوغها في تصورات عقلية .

فالحقيقة المستمدة من تأمل الأعمال الفنية والأدبية تعتمد علي منهج خاص، ففي حين يكون الاستدلال العقلي Discursive reason هو المنهج المتبع في العلم تعتمد لغة الفن والأدب علي أسلوب التمثيل أو التعبير Presentational وهو أسلوب الشعر والدين والأساطير وقد شرحت الفيلسوفة الأمريكة الشهيرة سوزان لانجير S.K. Langer هذا الأسلوب حين رأت أن الفنون التشكيلية والموسيقي فضلا عن الشعر والأدب تعتمد علي معرفة من نوع خاص تنطوي علي تعبير رمزى Presentational Symbolism [٢]. وخلاصة رأى سوزان لانجير هو أن الفن يشكل عالم الوجدان الإنساني ، وبواسطة

---

(1) M . Heidegger : Holzwege .

(2) S . K . Langer : Philosophy in a new key. Cambridge Mass . 1942 P 79 ff.

هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعا . لتأمل الإنسان .وتطبق لانجر هذا الرأى علي الفنون التشكيلية وعلي الموسيقي ، وتري أن الموسيقي بوجه خاص تمثل حياة الوجدان ، أنها ليست تعبيرا مباشرا عن الوجدان بل تشكيل الوجدان في تصورات يمكن أن تصبح موضوعا لتأمل الإنسان وتذوقه .

لذلك ينطوي الفن في رأيها علي معرفة معينة هي معرفة بوجداننا ، وتنتهي من ذلك إلي رأى آخر يختلف عن رأى فلاسفة التحليل المنطقي والوضعية المنطقية حين تري أن عالم المعاني لا يقتصر علي المعرفة العلمية وحدها لأن الإنسان لا يستخدم قدراتة العقلية في العلم فقط بل يستخدمها في تصوير ما يخيفه وما يحبه فسيتخدمه في تشكيل عالمه الفني وتصوراته الأسطورية والدينية .

وتنتهي لانجر إلي القول بأن اللغة والفن كلاهما يقوم بمهمة تصوير وتشكيل خبراتنا ، اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا بها ، أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعالات ومشاعر ويقدمها في رموز ، ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها .

ومما لاشك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي ويستخدم في ذلك التعبير الرمزي في حين تستخدم اللغة الرموز الاستدلالية .

وخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال ، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلي موضوع . Objectification of emotions ولكنه أيضاً وفي نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخري عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا علي استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلي عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعاني وصور وخيالات من خلق أنفسنا ، وبهذا فهو يخلع الذاتية علي الطبيعة الخارجية . Subjectification of Nature الفن باختصار في رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين الوظيفة الأولي هي أنه يحول الخبرة الذاتية إلي موضوع ندركه إدراكا فنيا ، والوظيفة الأخري المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلي خبرة ذاتية .

وتؤكد سوزان لانجر علي أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية ، وأنها تهذيب لهذا الجانب الذي لا تستطيع اللغة العلمية الوصول اليه ، وتري أن أهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضي الانفعال والوجدان الذي يسيء إلي الطبيعية البشرية ، فالفن السيء رمز لشعور ووجدان سيء [١] .

ويميل معظم مفكري القرن العشرين إلي تأكيد استقلال العمل الفني عمن أبدعه ويظهر هذا الاتجاه بوجه خاص فى الاتجاه الفينومينولوجى المعاصر الذى يرجع فى نشأته إلي الفيلسيوف الألماني أدموند هسرل Husserl .

وقد تمثلت الفينومينولوجيا الجمالية عند عدد من الفلاسفة يذكر علي رأسهم الفيلسوف البولندي رومان انجاردن [٢] Roman Ingarden ومنهم في فرنسا ميكل دو فرن . Mikel Dufrenne [٣] ومنهم أيضا مرلوبونتي وسارتر وهيدجر ويكفي أن نشير إلي انجاز انجاردن الذي كان له أكبر تأثير علي النقاد فقد تناول انجاردن العمل الأدبي بالتحليل فخصه بمستويات للوجود (Strata) حددها بمستوى الوجود الحسي والمستوى المعنوي ثم عالم العمل الأدبي ثم عالم المؤلف ثم مستوي القيم الميتافيزيقية التي يعبر عنها العمل وهو الذي يسمح للعمل الفني أن يكون له أبعاد فكرية وفلسفية .

وللعمل الفني والأدبي وجود وتاريخ ، فهو يستمر في الوجود ولكن تتغير خبرات الناس به فلا نستطيع مثلا أن نقول إلياذة هوميروس أو مسرحيات شكسبير تثير فينا نفس التجارب التي كانت تثيرها عند المعاصرين لهما ، وإذا كان للعمل الفنى وجود خاص إلا أنه ليس كأى حدث تاريخي وقع وانتهي كما أنه ليس حقيقة جامدة لاتتأثر بالزمن وليس خبرة شعورية حالة في وجدان البشر ولا هو تصور مثالي كفكرة المثلث

---

(1) Roman Ingarden (1893-1970) . Das Literarishe kunstwerk 1930

(2) M . Dufrenne : Phenomenologie de l' experienco esthetique 2Vols 1953 .

(3) R . Wellek & A . Warren : Theary of Literatune . PP . 142-157.
انظرأيضا رسالة دكتوراة الدكتور سعيد توفيق الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية .

الرياضية إنه بنية فى نسقه من القيم والمعايير المتفاعلة ببعضها [١] وهذا ينقلنا إلي المشكلة التالية وهي :

الخبرة الجمالية عند تذوق الفنون وإبداعها .

---

(1) S . K . Langer : ,·Ártistic perception and Natural Light in Problems of Art . pp. 59 - 74 .

أنظر فلسفة سوزان لانجر فى كتابنا فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ص ٢٠٤ إلى ص ٢٠٩ . دار الثقافة ١٩٨٤


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

الخبرة الجماليـــة

مقـــــدمـــة :

تعني بالخبرة الجمالية موقف الإنسان عند تذوقه للعمل الفنى أو إبداعه له أو نقده عليه وهي موضوع يعني به العلماء والفلاسفة والنقاد علي السواء ودراستها تحتاج لبحث كثير من العناصر التي تتدخل في هذه الخبرة وتحديد لأنواعها لأنها تختلف بحسب الفنون وبحسب الأفراد وبحسب مناهج الدارسين لها وبحسب الطابع الغالب فيها إن كان تذوقا أوإبداعا أو نقدا .

وقد عني فلاسفة الجمال والنقاد والفنانون بمشكلة الصلة بين الخبرة الجمالية في التذوق والخبرة الجمالية عند الإبداع الفني ، وقد رجح البعض أن هذه الخبرة سواء عند التذوق أو عند الإبداع واحدة في النوع ، وهم يرون أن استجابة المتذوق إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع أى هي عملية إعادة خلق للعمل الفني ، ومن أبرز من يميلون الي هذا الرأى الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يري أن عملية الخلق عند الفنان إنما غايتها هي إثارة عملية خلق أخري عند المتذوق – ويري جون ديوي أن علي المتذوق أن يعيد بناء العمل المقدم له علي نحوما خلقه الفنان – وكذلك أيضا يقرب الفيلسوف الإنجليزى كولنجوود [١] بين المتذوق والفنان فيري في كل متذوق للفن فنانا إلي حدما أما عن الفنان فمن الواضح أنه في رأى الجميع المتذوق الأول لفنه .

أما من يميلون إلي التفرقة بين المتذوق والفنان فيفرقون بين عملية الإبداع الفني وخبرة التذوق الجمالى علي أساس أن التقبل والتأمل يغلبان علي المتذوق في حين يغلب التنفيذ في عملية الإبداع فيؤثر الفنان في محيطه ويتحول إلي فاعل حين يحدث في شكل المادة تغييرا معينا أو حين يؤثر الموسيقي في محيطة السمعي – وهذا المظهر الفعال هو الغالب في تجربة الإبداع – وكثيراً ما يسمى شعور المتذوق شعورا جماليا أو استطيقيا لأنه قد يتعلق بأي موضوع يستشعر ازاءه القيم الجمالية سواء كان هذا الموضوع في الطبيعة أم في الفن ، أما الإبداع الفني فمن الطبيعي أن يتناول خبرة الفنان حين يتعلق نشاطه

---

(1) R . G . Collingwood . The Priciples of Art .

بإبداع ، وبالإضافة إلي الشعور الجمالي فى التذوق الفنى وعملية الخلق الفنى تتسع الخبرة الفنية أيضا لعنصر التقييم أو الحكم علي العمل الفني وهو العنـــصر الغالب في خبرة الناقد ، وعلي العموم فان الخبرة الجمالية لابد أن تتسع لهذه العناصر المختلفة من تذوق وإبداع وتقييم غير أن بعضها يكون أظهر من الآخر بحيث يمكن علي أى الحالات أن نميز بين الخبرة الجمالية للتذوق والإحساس الجمالي والخبرة الجمالية عند الناقد المقيم للعمل الفني والخبرة الجمالية في الإبداع الفني .

(أ) الخبرة الجمالية والخبرة العملية في الحياة اليومية :

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفنى بموقف خاص مختلف عن موقفنا من أحداث الحياة وظواهرها التي تخطر في شعورنا ذلك لأننا في الخبرة العادية تنظر إلي الأشياء نظرة تتميز بغرض معين فنحن نحاول أن نرتب سلوكنا ونتجه إلي تحقيق أغراض معينة غير أن الموقف الجمالي في خبرة التذوق الفني يتميز بأنه موقف منزه عن الغرض وقد أكد كانط هذه الصفة عندما حاول تحديد الحكم بالجميل وميز بينه وبين الحكم علي شيء بأنه لذيذ أو خير علي أساس أن الجميل هو ما يعجبنا علي نحو منزه من الغرض disenterested فموقفنا منه ليس موقف المنتفع مثلا أو أن نستمد منه معرفة نستفيد بها في سلوكنا وحياتنا العملية ولذلك فنحن نتجه إلي الشيء مباشرة ولا نتجه إلي البحث عن أشياء متعلقة به .

ولقد اختلف المفكرون في طبيعة هذه الخبرة وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية وعني كثير منهم بوصفها ومن أشهر هؤلاء الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي ذهب إلي القول بأن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أى خبرة أخري في حياتنا اليومية غير أنها تتميز بأنها أكثر نظاما وأدق تركيبا من غيرها ويفسر رأيه فيقول [١] :

« إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلي معزوفة موسيقية لا نفعل شيئا يختلف عما نفعله عندما نذهب إلي معرض الصور أو حين نرتدي ملابسنا في الصباح » ويقول أيضا « أن الفرق بين مقطوعة من الشعر وماليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون » .

---

(١) انظر ريتشاردز مبادىء النقد الأدبي ترجمة د . مصطفي بدوي .

ومعني هذا الكلام أن التجربة الجمالية ليست تجربة فريدة في نوعها ، وتقوم علي عنصر خاص بها بل كل ما تتميز به هو تآلف العناصر التي تتركب منها بواسطة الجمال الذي يحول فوضى الدوافع المنفصلة إلي استجابة منظمة ، فالخبرة الجمالية يتلخص معناها في قدرتها علي التنسيق بين الدوافع المتصارعة عند الإنسان الأمر الذي يولد في النهاية لذة وتوازنا هما اللذان يحدثان تلك النشوة الجمالية ، وقد توصل أرسطو قديما لهذا التفسير عندما قال بالتطهير Catharsis ورأى فيه غاية فن التراجيديا .

ويقترب الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من هذا الرأى حين لا يرى فارقا في النوع بينها وبين خبرة الحياة اليومية بل الفرق بينهما هو عنده مجرد فارق كمي - ولما كان ديوي هو فيلسوف الخبرة جعل منها أساسا للمعرفة والتربية والأخلاق والسياسة فكذلك عني بها عندما بحث في الفن فرأي أنها في الفن تظهر متكاملة متحررة من القيود والعوائق التي تعيق اكتمالها ونموها ، فهو يتوج الخبرات كلها بالخبرة الجمالية .

وقد يبدو هذا أمرا غريبا في نظر من يرون في ديوي فيلسوفا برجماتيا في الوقت الذي يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا أساسيا في فلسفته - وخلاصة رأيه في الخبرة الجمالية [(١)] أن أى خبرة إنما هي تفاعل يتم بين الكائن الحي والبيئة غايته إشباع حاجاته وإذا كانت الخبرة ناجحة بحيث ارتبطت بسياق يصل بين ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل فهي الخبرة في معناها الأتم .

وعلى هذا النحويري ديوي في الخبرة الجمالية عملية تستغرق زمنا معينا أو هي كما يقولون لها وحدة مستمدة من أنها حاضر بهيج له مستقبل أو كما يقول أرسطو عن المسرحية أنها كل واحد ولكن لها بداية ووسط ونهاية - أى أن لها صفة زمانية .

ويري ديوي أن الخبرة الجمالية هي خبرة لا تستمد من المتاحف والمعارض والمكتبات وإنما توجد الخبرة الجمالية في سياق الحياة اليومية والعملية ، فكل خبرة عادية سواء كانت عملية ذهنية أو هي مجرد اداء عمل يدوي ناجح لها طابع جمالى ويستشهد ديوي علي هذا الرأى بالإغريق الذين كانوا يصفون السلوك الأخلاقي بأنه جميل kalon agathon وكذلك تنبت الخبرة الجمالية من ثنايا الخبرة العادية علي نحو ما تستخرج الأصباغ من القطران أو الروائح من البترول وكثير من خبراتنا العادية ينقصه الطابع

---

(١) انظر جون ديوي - الفن خبرة - ترجمة د . زكريا ابراهيم .

الجمالى إذا بدأ ثم توقف أوانقطع بغير أن يكتمل أو اذا لم يدخل فى سياق بحيث يرتبط بما سبقه أو ما يترتب عليه من خبرات أخري، ذلك لأن التشتت والآلية من أعدي أعداء الطابع الجمالي للخبرة ، لذلك يري ديوي أن أوضح أنواع الخبرة الجمالية يستمد من الموسيقي الشعبية أو مايرد في الصحف من قصص وأخبار متعلقة بالحياة - كذلك تقترب الخبرة الجمالية من خصائص الخبرة العادية ، ففي الخبرة العادية يسير الإنسان علي أساس ارتباط العلل بالنتائج فنراه ينظم سلوكه تنظيما يحقق به النتائج التي يرغب فيها فهو ينظم عالمه وبيئته وفقا لحاجاته وكذلك يحدث تنظيم مماثل في نشاطه الفني فهو في العمل الفني يعيد تنظيم المادة تنظيما يحقق له في النهاية رضاء ولذة جمالية Aesthetic Pleasure .

فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحداث الطابع الجمالي لأى خبرة وهما في الخبرة الجمالية أوضح من أى خبرة أخري والفنان بمزاولته عمله الفني يعيد تنظيم وتوضيح وتبسيط المادة وكذلك المتذوق للفن يشارك الفنان في هذا العمل لأنه يعيد في ذاته عملية هذا التنظيم والتأليف لأنه لا يقف عند حد التذوق السلبي ولكنه يعيد تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم . ويؤكد ديوي الفارق المميز للخبرة الجمالية فيقول إننا لا نجد لها نظيرا في الحياة العملية لأن أحداث الحياة العملية ليست مرتبة ترتيبا متآلفا كما يحدث أن نجده بين أجزاء الخبرة الجمالية .

ويتضح مما سبق ومما ذكره ريتشاردز و ديوي أن الخبرة الجمالية هي خبرة إنسانية وهي ظاهرة اجتماعية وأنها ليست مقطعة الأوصال عن سائر خبرات الحياة غير أن كثيرا من النقاد المعاصرين يذهبون إلي العكس حين يؤكدون أن الخبرة الجمالية لها طابع خاص يجعلها ذات نوعية مختلفة عن كل خبرات الحياة العملية ولعل الفيلسوف الأسباني أورتيجاي جاسيت [١] من أبرز المدافعين عن استقلال الخبرة الفنية عن الحياة الواقعية وهويري أنه من العبث أن نحاول البحث في العمل الفني عن موضوعات ومعاني مستمدة من حياتنا اليومية وأن اللذة التي تستمد من التعرف على أعمال أو أحداث أو شخصيات في المسرح أو التصوير ليست في الواقع هي اللذة الجمالية الحقيقية ، فالفن الحديث يبرز الاهتمام علي الخصائص الموضحة للقيم الجمالية في العمل الفني ويخلصه من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ويشير إلي هذا الطابع بقوله بتجريد الفن من

---

(1) Cf . Ortegay Gasset . The Dehumanization of Art .

العنصر الإنسانى ولتوضيح ذلك يقول [١] وإننا لكي نضبط رؤيتنا يجب أن نضبط أدوات الإبصار لنتصور منظرا لحديقة يظهر لنا من خلال نافذة ونحن عادة نميل إلي أن نخترق ببصرنا الزجاج لكي يقع علي الزهور والأشجار ولكن إذا وجهنا رؤيتنا وجهة أخري أى ننظر إلي الزجاج نفسه أو النافذة فعندئذ تتلاشي الحديقة والزهور ولا يبقي منها سوى بقع لونية لاصقة بالنافذة أى أن رؤية الحديقة تلغي رؤية النافذة ورؤية النافذة تلغي رؤية الحديقة وكل من الرؤيتين يتطلب توجيها معينا للنظر، وعلي هذا النحو أيضا يمكن ان تقول أن لوحة تيتيان Titian مثلا عن شارل الخامس هي شيء آخر غير شخصية شارل الخامس غير أن أغلبية الناس تميل إلي استخراج العناصر المعتادة لها في الحياة اليومية وترجمة العمل الفني إلي لغة الحياة العملية وهذا يضلل النظرة الحديثة إلي الفن .

طبيعـــة الانفعـــال الفنـــى :

أما عن طبيعة الانفعال الجمالى عند تذوق الفنون فهي مشكلة يعني بها علماء الجمال والنقاد عناية يجب ألا تختلط بعناية علماء النفس فعلم النفس مثلا يصف الانفعال ولكن لا يجوز للفنان أن يقوم بوصف الانفعال وإلا كان يقوم بمهمة العالم لأن الفنان لا يصف الانفعال وإنما يعبر عنه بتقديه وقد تعبر عن الغضب بغير أن نذكر كلمة الغضب بل لو استعمل الشاعر مصطلحات علم النفس لكي يصف الانفعالات التي يعبر عنها فإنه عندئذ يضعف قدرته التعبيرية ولكي يتضح لنا اختلاف التعبير الفني عن وصف الانفعال ، نلاحظ أن الوصف العلمي للانفعال إنما هو محاولة لرد الانفعال الفني إلي نوع معين أو إلى فكرة عامة فى حين أن التعبير على العكس من ذلك يتجــه إلى التخصيص و تأكيد الفردية والتكثيف . فالغضب الذى قد انفعل به الآن المتعلق بأمر معين أو اتجاه شخص معين ليس مجرد مثال للغضب علي العموم أياً كان ، بل هو غضب محدد معين يختلف أى غضب آخر قد أشعر به في ظروف أخري .

لذلك يختلف الحزن الذي قد يعبر عنه بتهوفن مثلا في اللحن الجنائزى لسمفونية البطولة عن حزن فاجنر في تعبيره عن موت بطله سجفريد وهكذا في أمثلة عديدة من الفن ، ومن هنا لا يكون الفنان بصدد الوصف بل يعني بالتعبير ، فالوصف يرجع الخاص

---

(1) Jose' Ortegay Gasset : The Dehumanisation of Art Princeton university Press 1968 P. 10 .

إلي العام في حين يكون التعبير تكثيفا للخصائص الفردية وتجسيما للمشاعر بحيث لانكون إزاء عملية تجريد بقدر ما نكون إزاء عملية تكثيف كما يقول كاسيرر (١) .

ومن هنا يصدق علي الانفعال الفني أنه لا يلجأ إلي التفسير بالتصورات كما يقول كروتشه بل بالحدس ، ومن أهم الفلاسفة الذين تحدثوا عن أثر الانفعال الفني علي النفس أفلاطون وتولستوي ، وقد كان موقف أفلاطون من الانفعال الفني موقف الخشية والخوف لأنه اتهم الفن بإنه يثير فينا الانفعالات التي تهدم توازننا النفسي بل يقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيد من تعطشنا لها أما تولستوي فقد ذهب في تعريفه للفن عموما بأنه اللغة المعبرة عن الانفعالات في مقابل اللغة العادية التي تنقل الأفكار ، بل جعل من معيار العدوى الانفعالية التي يحدثها العمل الفني معيارا لامتياز العمل الفني غير أن هذه الآراء المتضاربة عن قيمة الانفعال في العمل الفني قد اتضحت أكثر عند من قالوا بأن الأنفعال الجمالي في الفن ليس هو الانفعال المباشر بل الانفعال الجمالي هو صورة للانفعال العادي أو كما تقول سوزان لانجر التعبير المنطقي أو الصورة المنطقية للانفعال فهناك أنماط من المحسوسات يقابها أنماط من المشاعر والفن هو هذه الصورة المعبرة عن الجانب الشعوري الذاتي عند الإنسان الذي لا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

معني هذا أن الفن حين يزودنا بطاقة وحيوية إنفعالية فليس معني هذا الانفعال أنه مباشر كانفعالاتنا في الحياة بل انفعال تغيرت طبيعته ومعناه لذلك يعرف « وردزورث» الانفعال الفني بأنه الانفعال حين نتذكره بهدوء وهو صورة للانفعالات وليس الانفعالات ذاتها .

والخبرة الجمالية سواء عند التعبير الفني أو التذوق قد تكشف عن مشاعر معروفة ومحددة ومرتبطة بسلوك معين في الحياة العامة كانفعالات الحب والكراهية والغضب والخوف ، والغيرة والقلق ولكنها قد تتسع لمشاعر وانفعالات أكثر من هذه الانفعالات التي نعرفها في الحياة الجارية ونستطيع تعيينها بأسمائها لأنها مرتبطة بمواقف معينة تحدث في حياتنا العملية ولكن إلي جانب هذه الأنواع المحددة للانفعالات توجد آلاف أخري من الانفعالات والمشاعر لم تحدد لها أسماء وهي موضع تجربة إنسانية لا اسم لها

---

(1) Aprocess of concretion and intensification not a process of abstrraction cf. Cassirer an essay on Man .

وهى تجرى فى حياتنا الباطنية ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليها اسما محددا علي نحوما نسمي انفعالات الحب والكراهية وما كنا لنعرف الحب مالم ننطق باسمه ويذكره لنا الشعراء علي حد قول لاروشفوكو [١] .

لذلك نجد أن هذه المشاعر والانفعالات تجري في حياتنا الباطنية ولكننا لانحددها باسم معروف ونتركها تمر بسهولة وهي تعرض لنا في تجاربنا الفنية والجمالية وكثيرا ما يكون لها تأثير عميق في نفوسنا ولكنها لأنها ليست مرتبطة بمظاهر عملية في حياتنا الجارية ولأنها تختلف عن الانفعالات والعواطف المحددة الاسم فهي لا تدخل في نوع محدد مثل قولنا الغضب والحب والقلق وقد لا نظنها تجري في أنفسنا كالانفعالات المحددة الاسم ولذلك نتصورها كيفيات وصفات خاصة بالموضوع الفني .

وكثيرا ما تخلط بينها وبين الأنواع المحددة في حياتنا العملية ومعني ذلك أن عالم الانفعالات الإنسانية لا يقتصر علي حدود الانفعالات المعروفة كالحب والغضب والخوف بل يشمل كثرة أخري من المشاعر التي تفتقد التسمية ولكنها لا تقل عن المشاعر الأخري ذات الاسم في مضمونها الشعوري وقيمتها .

ومن أمثلة هذا المضمون الشعوري للانفعالات الجمالية هو تلك الانفعالات أو المشاعر التي تتعلق بصور وأشكال معينة أو بألوان وأصوات معينة بحيث يمكن أن يكون للون في حد ذاته أو للصوت أو للشكل مضمونا شعوريا أو انفعاليا لا يرجع فقط إلي طريقة تنظيمة وتكوينه كما يري الشكليون الذين رأوا أن يقتصر الانفعال الجمالي علي تذوق الصورة وحدها وتجريدها من المضمون المرتبط بعناصرها . يقول كورت دوكاس .

أن تذوق الصورة في حد ذاته يكون مصدرا للانفعال الاستطيقي ومثلها أيضا يمكن للعناصر اللونية أو الصوتية في حد ذاتها أن تكون مصدرا للشعور ببعض الانفعالات الاستطيقية .

وبناء علي هذا الرأى في الانفعال الجمالي يمكن لنا أن ننظر في تلك الحركة التعبيرية التجريدية الحديثة التي يمكن أن تحدث إنفعالا في المتذوقين بلغة من الألوان والأشكال ذات التأثير الاستطيقي غير أنه ينبغي ألا نخلط بين الانفعال الجمالي (الاستطيقي) وبين الاحساس لأن الاحساس بالشيء يجعله موضوعا لمعرفة معينة وموضوع المعرفة هو

---

(١) فرنسوا لاروشفوكو ١٩١٣ - ١٩٨٠ مؤلف كتاب (Les maximes)

موضوع يرتبط بموضوع آخر ويكون موضوع عبارة أوحكم معين فالاحساس باللون الأزرق يفيد معرفة به كأنه لون السماء أو أنه يشبه لون شيء معين أعرفه ولكن اذا تخلص اللون الأزرق من أي علاقات تجعله موضوعا لمعرفة أو حكم أو استطلاع وأصبح مصدرا لانفعال شعوري فإن اللون الأزرق يتحول من موضوع للمعرفة إلي موضوع جمالي aethetic - Object إنه رمز لشعور أو انفعال إنه الشعور الذي نعيه عندما نعي هذا اللون ونتأمله ويصبح موضوعا لتأملنا الجمالي . وقد وضّح عالم النفس الشهير ادوارد بولو طبيعة هذا التأمل الفني وفسره علي ضوء نظريته الخاصة بالمسافة النفســـــية Psychical Distance [١] ، ويعني بهذا أنه يغلب علي موقف المتذوق للعمل الفني التأمل بحيث يبدو العمل الفنى للمتذوق موضوعا مجردا من الغرض أو النفع العملي أو الشهوة ، ويوضح بولو هذا المعني بقوله أننا قد نكون ازاء منظر معين وليكن الضباب فوق البحر وعندئذ نجد البعض ينصرف إلي مشاعره الخاصة فيتأمل أحزانه أو يعتوره القلق غير أنه يمكن أن نلقي بستار بيننا وبين هذه المشاعر الخاصة فنخلص الموضوع الذي نتأمله من مشاعرنا الخاصة أو اغراضنا أو حاجاتنا العملية .

ونقتصر علي أن ننظر إليه بطريقة موضوعية وإذا ما أحسسنا بالحزن يكون هذا الحزن سمة المنظر وليس حزننا الخاص علي هذا النحو تتحقق مسافة نفسية بيننا وبين موضوع التذوق [١] .

لكن استبعاد العوامل الشخصية والاهتمام أو الانفعال بالعمل الفني لا يعني تحويل العمل الفني إلي الحياد الذي تكون عليه موضوعات العلوم . ففي العلم يجرد العالم العوامل الشخصية التي قد تؤثر على النتائج ، أما في الخلق الفني فلابد أن توجد علاقة خاصة وتأثر غير أن هذا التأثير والانفعال يختلف دائما عن الانفعال والتأثر الذي نستجيب به لأحداث الحياة الواقعية ذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص ومواقف تجري علي مستوي الخيال ويخضع لمسافة نفسية معينة بحيث إذا فقدنا هذه المسافة انتفي التذوق الفني ، ولتوضيح هذا نأخذ مثلا مشاهد لمسرحية عطيل يكون عنده من الأسباب ما يجعله في موقف عطيل وعند مشاهدته للمسرحية يتعاطف مع عطيـل إلـي

---

(1) Edward Bullough " Psychical Distance " as a factor in Art and Aesthetic principle. British Journal of psychology (1913). Vol. V.M. Rader A modern Book of Aesthetic. 1964.P.394 - 411.

حد أن يتصور نفسه فى موقف عطيل غير أن شعوره الخاص سوف يصرفه عن تذوق المسرحية نتيجة لتلاشي المسافة الواجب توافرها لتحقيق التذوق فالتعاطف والانفعال الفني لا ينبغي إذن أن يتعارض مع المسافة ، وقد تطول المسافة أو تقصر باختلاف الأشخاص والمواقف والشخصيات ولذلك فقد لوحظ أن فنون البصر والسمع قد اتخذت مكانة خاصة بين سائر الفنون ، ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلي إمكانية احتفاظ موضوعاتها بمسافة مكانية وكانت هذه المسافة سببا لتقدم هذه الفنون علي باقي الفنون التي تعتمد علي الحواس الأخري والفنون التجسيدية أى تعتمد علي الحضور الجسماني كالمسرح والرقص والنحت تحتاج إلي عمليات إبعاد لكي تحقق المسافة السيكلوجية .

وكثير من الأعمال والموضوعات التي تعد اليوم اعمالا فنية لم يكن يتاح لها في زمانها أن تتخذ هذه القيمة الفنية لنقص هذه المسافة فقد وصلت بعض الآثار أو القصائد التي كانت تستخدم قديما في الحياة العملية أو في السحر أو الدين إلي منزلة الأعمال الفنية بفضل هذه المسافة . كذلك أيضا يختلف الفنان عن الشخص العادي في قدرته علي تحديد هذه المسافة .

وقد عني المفكرون بتحديد المعرفة والتأمل الذي يغلب علي موقف الانسان في الخبرة الجمالية إذ كثيرا ما ينصرف الانسان إلي البحث عن الموضوعات المختلفة التي ترتبط بالعمل الفني كأن يعنى بمعرفة الفنان الذي أبدعه أو العصر أو المجتمع أو الشكل الذي اتخذه كأن يكون قصيدة أو سمفونية أو مسرحية وكثير من النكات والأقاصيص التي تحكي عن الفنان ولكن يري البعض أن مثل هذه المعرفة ليست معرفة بالعمل الفني ذاته وإنما هي معرفة عنه Knowl edge about وهذه المعرفة ليست في الواقع المعرفة المطلوبة للمتذوق في رأى البعض لأنها تصرف المتذوق عن التركيز على العمل ذاته غير أنه يمكن القول بأنها قد تساعد علي التذوق الفني غير أنه لابد من التركيز علي الموضوع ذاته

التفسيرات العلمية للخبرة الجمالية :

وقد تعرضت العلوم التجريبية لتفسير جوانب الخبرة الجمالية ووضحت الاستطيقا الفزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وقد ظهر أن لحاستي البصر والسمع قيمة تفوق سائر الحواس الأخري وذلك لأن هذه الحواس أكثر الحواس قدرة علي فهم الأشكال المجردة وأكثرها قدرة علي الكشف عن طبيعة العالم الخارجي إن قورنت بالحواس الأخري ذات الاتصال المباشر بمحسوساتها كالشم واللمس والذوق هذا

إلي أن معطيات حاسة الذوق والشم واللمس أقرب إلي إثارة الوظائف العضوية . وقد شاهد فن الطهي عناية في عصور مختلفة فاشتهرت مدينة سيبارس Sybaris قديما عند اليونان بتنظيم قوانين لهذا الفن [١] منها أن من يخترع طبقا من الغذاء يكون له وحده حق تقديمه لمدة سنة غير أن ما يبدع في هذا المجال إنما يضاف في رأي البعض إلي تقاويم السياحة أكثر مما يضاف إلي تاريخ الثقافة ، ورغم ذلك فقد ذهب بعض العلماء المتأثرين بعلم الحياة إلي القول بأهمية هذه الحواس السفلي في الخبرة الجمالية ورأى دارون مثلا أن في الحيوان قدرة علي الاحساس الجمالى وأن هذا الاحساس يعد عاملا من أهم عوامل الإغراء الجنسى والانتخاب الطبيعي ويري أن الكائنات الممتازة من الناحية الجمالية هي التي قد استمرت في البقاء ويلاحظ بعض من تأثروا بهذه النظرة أن جمال الريش عند بعض أنواع الطيور مثل الطاووس مثلا أو القدرة علي الغناء كما عند البلابل مثلا أو القدرة علي بناء الأعشاش أو الرقص كلها تدل علي طرق الإغراء الجنسى المعتمد علي الإحساس الجمالي .

ولكن لما كان هذا النشاط غريزياعند الحيوان والطفل فإنه يفتقد صفة الإرادة والاختيار ولذلك نجد خلافا بين المفكرين حول الاحساس الجمالى فالبعض يرى أن الإحساس الجمالى ينبغي أن يقتصر علي تلك الحواس الأكثر قدرة علي تجريد الصورة في موضوعاتها في حين يري البعض أن كل الحواس تتساوى في إحداث الخبرة الجمالية فيدخلون في هذه الخبرة خبرة الحيوان والطفل مثلا غير أنه من الواضح أن حاسة اللمس تتخذ مكانة خاصة بين العضلية الحركية عناية خاصة عند الذين يرون أن هذه الإحساسات اللمسية العضلية تتدخل في أداء عدد كبير من الفنون مثل فنون الرقص والعمارة كما تتدخل في عملية التذوق الفنى .

وتشترك هذه الحواس مع حاسة البصر عندما نكون بصدد تقدير ثقل حجر معين إذ ليس من الضروري مثلا أن ترفعه بل يكفي بمجرد رؤية حجمه وطبيعته أن ندرك ما سوف يكون عليه من وزن نظرا لتجاربنا السابقة ومع الشعور العضلى بالحركة يرتبط الإحساس اللمسى بالبرودة والحرارة مثلا عندما ندرك ببرودة الرخام أو حرارة النار أو ملمسهما وتظهر أثر الاستجابة الحركية عندما نستمع إلي بعض الأنغام الموسيقية فقد نقوم بحركة إيقاعية تتمشى مع الايقاع أو تكرار الأصوات ، كذلك يحدث فى القراءة الصامتة ، إذ

---

(1) Nedoncelle : Introduction a l'Esthetique .

تتم حركة فى عضلات العين وتتم هذه الحركات بلا وعى منا أن مجرد إتمام الحركة لا يميز الخبرة الجمالية وإنما يدخل فى أى عملية إدراك وقد عني بدراسة ديناميات الإدراك الحسى عند الإنسان علماء النفس التجريبيون ، أمثال لوتزه وفيشر.[١] .

والذى أخذ الفكرة وطبقها فى علم الجمال هوتيودورليبس (١٨٥١ - ١٩٤١) Theodor Lipps الذى سمى هذه الحركة المصاحبة للإدراك باسم Einfuhlung أو التقمص Feeling Into .

وطبق هذه العملية علي أمثلة مستمدة من تذوق فنون العمارة والنحت ففي رأيه مثلاأن الأعمدة الدورية في العمارة اليونانية توحى لنا بمقاومتهاالثقل الأسقف ومشاهدتنا لها توحي لنا بأن نجمع أجسامنا لكي نرتفع أو نشب وبهذه الحركة نعي ارتفاع العمود من خلال المقاومة والاحساسات التي تحدث لنا عندما نتذوق هذه الموضوعات نسقطها علي الموضوعات الخارجية بحيث تبدو لنا صفاتا في هذه الأشياء ، أى تذوقنا الجمالي لمبني معمارى ينتج عنه تجارب بحركة أجسامنا للأشكال المعمارية .

وقد وضع كارل جروز Karl Grooz نظرية ليبس هذه حين ذهب إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا تحدث فى باطننا عندما ندرك الأشكال الخارجية سماها بالمحاكاة الداخلية Inner mimicry .

ويمكن قياس هذه الحركات تجريبيا في عمليات الإدراك وإذا كان ليبس قد أرجع مصدر هذه الإحساسات إلي الموضوعات الخارجية إلا ان جروز قد أكد أن مصدر هذه الإحساسات هو ما يجري في باطننا وان كان فى أغلب الأحيان يجري بلا وعي منا لأننا عندما نحول وعينا أو انتباهنا إلي هذه الأحساسات عندئذ تكف عن الإدراك الجمالى للأشياء وبناء على هذه النظرية يصبح من الصعب أن نقول بوجود موقف جمالى يعتمد علي نشاط الحواس الدنيا لأن وعينا بنشاط هذه الحواس يلغي الجانب الجمالى منها ويؤكد الجانب الفزيولوجي فوعينا مثلا بحركة الأسنان والبلع يلغي الجانب الجمالى من عملية الأكل ومن هنا يتضح لنا أن الإدراكات البصرية أو السمعية للألوان والأنغام هي إدراكات ينتفى فيها بالاحساسات العضلية والفزيولوجية الخاصة بها وقد أكد سانتيانا فى نظريته عن اللذة الجمالية هذا الطابع فإحساسنا الجمالى يتضمن إسقاطا

---

(1) Lotze and F.T. Vischer Des Sshone undie Kunst .

لإحساسنا وانفعالنا على الأشياء إلي حد أن نحس بأن اللذة لا تصدر من باطننا بل أنها صادرة من الأشياء الخارجية وهذا معني قوله باللذة الموضوعية Pleasure objectified – وتقول « فرنون لي » في هذا الصدد أنه يمكن بالتجارب تحديد العمليات التي تحدث في العين عند إدراكها للأشكال المختلفة ولكن عندما يتعلق الأمر بالجمال والقبح فإن وعينا لا يتجه إلي هذه العمليات والتغيرات الفزيولوجية التي تجري في باطننا بل إلي العلل والموضوعات الخارجية المسببة لها بحيث لا تقول أنا أحس بالدائرة أو الارتفاع أو السمتيرية بل تقول هذا الشيء مستدير أو مرتفع أو متناسب وقد فرق كارل جروز بين المتأمل السلبي Zufuhlung والمتأمل الايجابي Einfuhlug فالمتذوق لفنون الصورة الساكنة كالعمارة والزخرفة يقف عند حد المشاهدة في حين يصبح المشاهد مشاركا إيجابيا بالنسبة لفنون الفعل والحركة كالرقص والتمثيل والموسيقي .

وقد أخذ بهذه التفرقة موللر فرنفلز Muller Freienfles فقال بالمشاهد Zuchaur Spectator والمشارك Mitspieler Participant .

ومن الواضح أن هذه التفرقة بين المتأمل الساكن والمشارك الحركي إنما ترجع إلي فلسفة نيتشة الجمالية إذميز بين روح الفن الأبوللوني الذي أرجعه إلي أبوللو إله الوضوح والحلم والخيال والصورة المرئية . وروح الفن الديونيسى الذي أرجعه إلي الإله ديونيسيوس إله السكر والحركة والرقص .

غير أنه يمكن أن يؤخذ علي تجربة الإسقاط أو التقمص Einfuhlung التي تتم بها عملية المحاكاة الباطنية والمشاركة الوجدانية أنها ليست مما يميز الخبرة الجمالية وحدها لأنها تنطوي علي تفسير عام عمومية زائدة عن اللازم ويمكن أن تدخل في أسلوب معرفتنا بالأشياء علي العموم وادراكنا لها ولا يقتصر علي ما نحسه من جمال أو من قبح بل تتدخل في عمليات الإدراك عموما وقد رأى بعض علماء الجمال أن هذه النظرية لا تكفي في تفسير التذوق الجمالي لأن الذات بدلا من أن تتحد بموضوع تأملها فإنها قد تتجه إلي العكس إلي الانسحاب إلي بعد معين منه أو الابتعاد بمشاعرها ومطالبها الخاصة العادية عند محاولتها تذوق العمل الفني . أما فيما يتعلق بنتائج علم النفس التجريبى في تفسير الخبرة الجمالية فانما ترجع إلي العالم الألماني جوستاف تيودورفخنر (١٨٣٤ – ١٨٨٧) مؤسس الاستطيقا التجريبية – الاستطيقا السفلي From below كما سماها فى مقابل الاستطيقا التأملية أو From above عند الفلاسفة التأمليين الذين يبدأون بالنظريات العامة والفروض الفلسفية – ويقول بضرورة البداية بالوقائع التجريبية

ثم الصعود منها إلي العموميات والكليات - وقد بنى فخنر نظرياته في الجمال علي أساس اختيار أكثر الأشكال تفضيلا وقد أجري تجاربه علي مستطيلات من الكرتون الأبيض نثرها علي سطح أسود ليعرف أحسن النسب بين الطول والعرض التي تكون موضع التفضيل واستخدام ٣٠٠ رجل وامرأة وانتهي إلي ماسماه بالقطاع الذهبى The golden Section الذي عده أحسن النسب ونحصل عليه بأن نقسم خط معين بحيث يكون طول هذا الخط بالنسبة لأكبر جزء فيه بنفس النسبة التي تكون بين أكبر جزء وأصغر جزء منه .

ثم استمرت أبحاث علم النفس التجريبى تتجه إلي عنصر الإحساس في الخبرة الجمالية المتعلقة بالألوان والأصوات .

٤- تجارب بولو علي الإحساس باللون :

يرى البعض أن اللون يؤثر فنيا بسبب الارتباط فالأحمر والأصفر مثلا دافئة لأنها ترتبط بالشمس والنار والحرارة - والأخضر مهدىء لأنه يذكر ساكن المدن بالريف والمزراع. لكن تدل التجارب علي أن أثر اللون لا يرجع دائما إلي الارتباط لأنها تؤثر فنيا مباشرة وقد ثبت هذا الرأى بفضل التجارب التي أجريت علي الأطفال في سن شهور والحيوانات وعلي بعض الأشخاص الذين شفوا من الكتراكت - وظهر تأثرهم بالألوان - فمثلاً الاميبا Amoeba تنفر من الأزرق والأبيض ولكنها لا تنفر من الأحمر [(١)] .

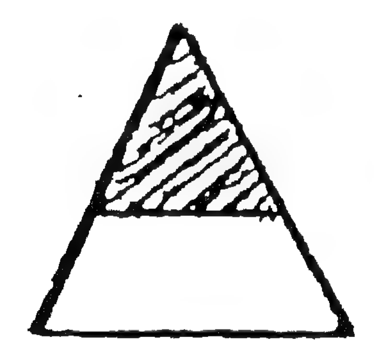
فإذا صح أن الاستجابة للألوان في هذه الكائنات موجودة فلا شك أن للألوان بذاتها بغير ارتباط تأثيرا معينا عند الانسان وقد قام العالم الفرنسي Fere بتجارب علي أثر الألوان علي الانسان باستعمال آلات لقياس ضغط اليد Handgrips بتأثير بعض الألوان فوجد أن القياس العادي هو ٢٣ وأن الأخضر يسبب ٢٤ والأصفر ٢٨ والبرتقالى ٣٥ والأحمر ٤٢ وانتهي إلي أن الألوان تؤثر علي الجهاز العضلى والدورة الدموية - ويقدر تأثر الأطفال ببعض الألوان بواسطة قياس مدة تعلق بصرهم بالألوان المختلفة .

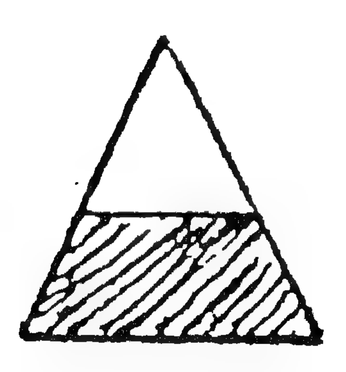
---

(1) Cf . Valentine C . W . An Introduction to the experimental Psychology of Beauty , Peoples Book, 1919 . 13 .

وتبين أن الأطفال أكثر تعلقا بالألوان الفاتحة مثل الأصفر والأبيض ثم يزداد التعلق بألوان أخري مع التقدم في السن فيدخل الأحمر من سن ٤ - ٩ ثم الأزرق ويفضل أبناء الريف الأخضر - فتبدأ تظهر بالتجارب فروق التفضيل للألوان بين البنات والأولاد باختلاف البيئة فأهل المناطق الحارة والجنوبية أميل إلي الألوان القاتمة وأهل الشمال أميل إلي الألوان الباهته - ثم تدخل الارتباطات العامة والخاصة فقد يكره الإنسان لونا معينا لأسباب خاصة كأن يكون لون الملابس التي يلبسها شخص يكرهه أو يحب لونا لأنه يذكره بشيء محبوب له كذلك ترتبط الألوان بالاحساسات الأخري كما تقول ألوان باردة وألوان ساخنة .. وترتبط بالثقل أو الخفة .

وعادة يكون الأفضل للون القاتم أن يكون أسفل اللون الفاتح فلو أردنا تلوين حائط سلم يحسن أن يكون الجزء الأسفل قاتما والأعلي فاتحا وقد كان الاحساس بوزن الألوان من أهم الدراسات التي قام بها Bullough ويعد بولو أهم من قام بتجارب علي تذوق اللون - فقد استخدم مثلثات ودوائر ومربعات من الورق الملون وكان الجزء الأعلي بلون والجزء الأسفل بلون آخر - فقدم لمجموعة مكونة من ٥٠ شخص مثلثين ملونين





وتدخل مبدأ الوزن في تفضيل الأشخاص للألوان إذ وافق الأكثرية علي تفضيل المثلث ذى اللون القاتم في أسفله .

كذلك عني بولو Bullough باجراء تجارب لتصنيف استجابات الأفراد إلي أنواع بحسب استجابتهم للألوان البسيطة والتأليف بينها[١] وانتهي إلي التميز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان هي علي النحو الآتي :

١- المظـــهر الموضوعي : Objective Aspect : وهو النظر إلي خصائص الألوان وطبيعتها كأن تكون فاقعة أو قاتمة أى النظر إلي صفات اللون ذاته .

٢- Physiological Aspect : أي لا تنظر إلي صفات اللون ذاته بل إلي أثر اللون علي الإنسان فالانتباه لا يقع علي اللون بل يقع علي أثره علي الجسم العضوى أو الاستجابة الجسمانية أو العضوية له كأن نقول إنه لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو لون دافيء علي نحو ما وضحت تجارب فيرى علي اللون بواسطة قبضة اليد أى ما يجري في باطن الانسان عند الاستجابة للون .

٣- Associative Aspect : أن يرتبط اللون بموضوع آخر نتذكره ويضفى علي اللون صفة معينة .

٤- Character Aspect : أن نكسب اللون صفة شخصية فنقول لون بريء طاهر أو لون وحشي نتحدث علي اللون كما لو كان به خلق فرد معين أى نصف اللون بصفة حال أو مزاج أو خلق فنقول متحفظ هادىء مرح .

ونجد أن معظم الناس تتأثر بمظهر واحد من هذه المظاهر الخاصة باللون وقد يأخذ الفرد في اعتباره بعض هذه المظاهر ولكنه يميل إلي نوع معين بحسب اتجاهه الغالب نحو أحد هذه المظاهر . فيكون الفرد من النوع الموضوعي . Objective type وهؤلاء في نظر المجربين أقل الناس إحساساً بالموضوع لأنهم يحللون الموضوع بالرجوع إلى مقاييس مسبقة أو بمقارنات وتحليلات وصفية مستمدة من النظريات الملقنة في نظريات الفن . والأشخاص الذين يدخلون هذا النوع يتخذون موقفا عقليا ونقديا نحو الألوان وليس موقفا عاطفيا مثلا .

أما أفراد النمط الثاني وهم النمط الفزيولوجي physiological فهم حساسون لأثر اللون عليهم فتذوقهم للألوان وإحساسهم بها أكبر من السابقين عليهم – أى أن لذتهم لا ترجع إلي اللون بقدر ما تنصرف إلي أثره عليهم .

---

(1) Colour - Combinations . British , journal of psychology 1910 . 406 - 446 . Myers and Ortman : The Effect of Music ed M . shoen .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما النوع الارتباطي : Associative type وهذا النوع أقل حاسية ويرتبط تفضيله للألوان لأسباب خاصة شديدة التنوع .أما النوع الشخصى : فنسبة أفراد هذا النوع أقل من غيرهم إذ ظهر أنهم يقرأون في اللون مشاعر واحساسات خاصة بالشيء موضوع التأمل فيجدونها مبهجة أو حزينة أو مخلصة وقد يعتبرون من النوع الفزيولوجي غير أنهم يقولون إن اللون نفسه غامض قلق رقيق وليس الشخص الذي يحس وقد يقول البعض أنه يجعلهم كذلك . ويري بولو أن هذه النوع الشخصي أكثر الأنواع استطيقية واستجابته تكون أكثر الاستجابات حيوية وتذوقا – والفرق بينه وبين استجابة الفزيولوجي أنها لا توجه النظر إلي ما يجرى في شعور الذات بل تحاول أن تخرج هذه المشاعر وتلقيها علي الشيء كصفات فيه [١] .

أما التجارب التي أجريت علي الشكل فقد انصرفت إلي أبسط الأشكال والخطوط فالخط المائل / لا نعجب به إذا اعتبرناه رأسيا مائلا ويكون موضوع إعجاب أكبر لو وصفناه بأنه أفقي يرتفع ليقف رأسيا .

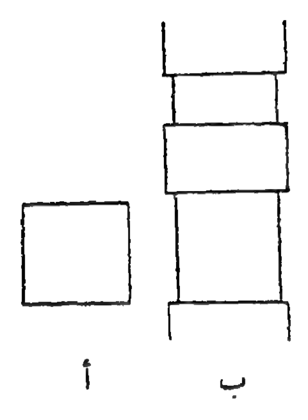
كذلك أجريت تجارب علي الشكلين ج و S وظهر أن الشكل الأول أسهل في الرسم كذلك عندما طلب من أفراد التجربة رسم البروفيل مالوا كما يميل الأطفال والبدائيون إلي أن يتجه الوجه إلي اليسار لا إلي اليمين .

ولقد وَضُح كذلك أننا لا نملك إلا أن نميل مع الخط في حركته فالرأسى نعلو معه إلي أعلي والمنحني نميل معه والمستطيل يقف ثابتا ويسمي الشعور بهذه الحركة feeling into نشعر داخل الخط أو الشكل وسماها ليبس empathy وهي كلمة توازي كلمة Sympathy أو المشاركة feeling with .

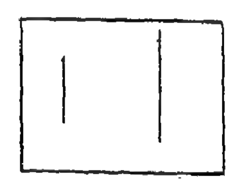
وقد شرح ليبس كثيرا من الأوهام البصرية علي أساس نظرية الـ empathy فالمربع في ب يبدو أطول من المربع أ لأنه يقوم برفع ثقل معين يكسب خطوطه الطويلة امتدادا .

---

(١) يتحول الموضوع نفسه إلي اتخاذ صفات خاصة به لا الذات المدركة له فاللون الأحمر يصبح دافئا وليس الشخص الذي يحس به بحيث لا ينتبه إلي ما يجري في باطنه .



كذلك أجريت تجارب على التوازن والسمترية لعل أبسطها ما أجرته مس بوفر pufferحيث أحضرت مستطيلا أسود ورمت بعمود أبيض صغير . وطلبت من المختبرين رمى عمود طوله ضعف الأول فى الوضع والمسافة التي تعجبهم ووجدت أن التنظيم الأفضل يعتمد على مبدأ التوازن الميكانيكى بمعنى أن الخط الأول الأطول يقع بعيدا عن المركز بنصف المسافة التى يبعد عنها الخط الأصغر . كما لو كان ينبغى لرجل ثقيل أن يجلس علي مسافة تقديرها نصف المسافة التى يجلس عليها طفل فى أرجوحة كما يظهر فى الشكل الآتى :



وقد أجريت تجارب علي سيكلوجية التذوق الموسيقى فالموسيقى بطبيعتها أقرب الفنون طواعية لدراسة علم النفس لما تتميز به مادتها من سرعة التلاشى بحيث تتضح فيها عمليات الاستجابة في عقل السامعين فالبحث في الجمال هنا يتضح بالبحث في الأثر وقد ذهب ماير Myers (١) إلي تصنيف المستمعين للموسيقي إلي الأنماط الأربعة التي ذكرها بولو للألوان .

---

(1) Myers and Ortman: The Effect of Music . ed M. shoen New York - Harcourt , Brace and company 1927. P. 10 - 37 . 38 - 76 . Charles Myers,Individual Diffirences in enjoying Music, British Journal Psychology , 1922 X 111. 52 - 71 .

وهي الموضوعى والفزيولجي والارتباطي والشخصي ، والموضوعي يوجه عنايته إلى خصائص الموسيقى والتكنيك والذاتى يلاحظ أثر الموسيقى علي إحساسه فيصف ما يحس به إزاء الموسيقى فقد يحس بأنه يغوص في بحر أو أن أذنه قد ثقبت أما الارتباطي فيذكر مناظر واحداث وأشخاص ترتبط الموسيقي بهم وهذا النوع قليل بين المتعمقين فى الموسيقى أما الشخص الذى يشخص الموسيقى بحيث يصفها بأنها مرحة أو غامضة أو لعوب في رأى ماير Myers كما ذهب أيضا بولو Bullough إلى أنه أكثر الأصناف استطيقية .

فتجربة النوع الموضوعي تتصف بأنها نقدية عقلانية والذاتي بدائية ساذجة والارتباطى متنوعة جداً إلي حد لا يعتمد عليها أما بالنسبة للمتذوق الشخصى charactertype فهو يهب الموسيقي نفسها مزاجا وأحوالا وخصائص ونشاطاً قد يشاركه فيه أولا يشاركه أى إنسان يصفها بأنها مرحة بدون أن يكون هو في هذه الحال مرحا يقول أحد المستمعين إن الموسيقي كانت مرحة في بعض أجزائها ولكن كنت أشعر بالعكس طول الوقت .

ويتفق ما يروبولو فى أن النوع الشخصى هو أكثر الجميع استطيقية لقدرته على تكييف العمل الفنى ويضيف Ortmann زميل ماير تصنيف المستمعين إلى ثلاثة أنواع أخرى هى الحسى sensorial والادراكي perceptual والخيالى imaginal .

فالحسى محدود بالمادة الحسية أما الإدراكي فيدخل في اعتباره التنظيم الذي يكسب المادة الحسية وجودا أكثر معقولية أما الخيالي فهو أقدر علي استعادة المادة الحسية بنشاط أو إضافة مادة تزيد عليها بواسطة خياله الخلاق .

ومن الواضح أن الاستجابة الأولي هي الاستجابة الشائعة عند الأطفال وغير الموهوبين في حين أن الاستجابة الإدراكية والخيالية توجد عند الموهوبين من المستمعين والموسيقيين المدربين .

وإن كان من الضروري جدا عند الخبراء في الموسيقي الاستجابة الحسية للصوت ذلك لأن تقدير المادة الحسية يكون أفضل عند الخبراء كما يقول برات [١] .

بمعني آخر أنه لابد في الإدراك الجمالى الاستطيقي أن ننتبه إلي الخصائص الحسية للموضوعات الفنية من صوت أو لون أو سطح لا إلي ما يرتبط بها لأن الإدراك الاستطيقي هو إدراك مباشر لا يتجاوز العمل الفني إلي ما يرتبط به من معاني مختلفة عنه .

---

(1) G.C. Pratt, the Meaning of Music-New York. Mc Graw Hill Book Company 1981 P.71 76 .

(ب) الخبــرة الجماليــة وموقف النـاقـد :

١- التـذوق والحـكم بالقيمة :

قد يرى البعض تعارضا بين التذوق الفني وبين النقد الفني . فالمتذوق يقبل علي تجربة مباشرة ولا يميل إلي تحليل الموضوع الذي يتذوقه أو يأخذ في تشريحه ومقارنته بغيره والمتذوق يتقبل العمل الفني لكي يستمتع به .

أما الناقد فيأخذ في تقييم هذا العمل علي ضوء معايير معينة ليري مدي نجاحه أو اخفاقه في تحقيق هذه المعايير ، والمتذوق ينأي عن وصف العمل الفني بواسطة التصورات العامة والأفكار المجردة التي تلغي خصائصه الذاتية لأن العمل الفني علي حد قول الفيلسوف الايطالي كروتشة هو شيء فريد في ذاته والأعمال الفنية ليست علي الاطلاق مترادفة synonyme ولا يمكن أن نسلب العمل الفني فرديته لأنه موضوع مختلف كل الاختلاف عن أى منتج صناعي له مواصفات يمكن الاتفاق عليها بل علي العكس من ذلك يمكن للعمل الفني أن يحطم القواعد العامة والأساليب التقليدية المتعارف عليها ويكتسب مع ذلك قيمة جمالية .

ولكن يمكن علي الرغم من كل ذلك أن نقول أن التذوق والنقد عمليتان متصلتان كل الاتصال فالتذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي ، وإنما يفترض القيام بعمليات ايجابية لأنه يفترض القدرة علي الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني لأننا عندما ندرك عملا فنيامعينالا نراه دفعة واحدة بل نأخذ في تعديل رؤيتنا ونتنقل تدريجيا من زاوية إلي أخري وتذوقنا للعمل الفني يعتمد علي خبرتنا السابقة وعلي ما سلمنا به ضمنيا من معايير ومقاييس جمالية يقال أن أول قصيدة نقرأها ونستمتع بها تحدد لنا معيار ما نقدره بعد ذلك من شعر فالاحساس بالعمل الفني والميل إليه يقترن دائما بالحكم عليه وفي هذا يقال ان ما نرغب فيه أو نفضله هو الذي ينطوي علي القيمة.

ومما لا شك فيه أن اختلاف النقاد وتشعب اتجاهاتهم في النقد إنما يرجع إلي اختلاف الأسس الفلسفية التي يستند إليها نقدهم ومن الطبيعي أن الإختلاف في تصور القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي أو وجودها الذاتي قد انتهي إلي انقسام النقد إلي اتجاهين رئيسيين هما الاتجاه الذاتي الذي يرجع في تقييمه للعمل الفني إلي الأثر الفني الذي يحدثه الفن في متذوقه ولقد زاد الاهتمام بهذا الأثر خاصة في العصور الحديثة بعد أن اتسع المجال أمام الفنان في التعبير عن ذاته الفردية .

وعلي نحو ما نجد في النزعة الرومانسية التي أطلقت العنان للفنان في التعبير عن عالمه الخيالى أواللاشعوري علي نحو ما نجد في النزعة التعبيرية والسوريالية .

وفي إطار هذا الاتجاه دعا النقاد إلي أهمية تجربة الناقد وتأثره بالعمل الفني ولذلك فقد عرف مذهب الانطباعية impressionism في تقييم الأعمال الفنية ومن أشهر من أخذوا بهذا الاتجاه في الأدب الأوروبي أوسكاروايلد واناتول فرانس وياتر في الفنون المرئية وديبوسى Debussy في الموسيقى وقد انتهي هذا الاتجاه بالنقد إلي أن يكون أقرب إلي الخلق الفني لأنه ليس علما محددا بقواعد أو معايير وإنما أساسه خبرة الناقد وتأثره بالعمل الفني .

أما الاتجاه الموضوعي في النقد فهو الذي يعتمد علي معايير موضوعية في تقييمه للأعمال الفنية وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذه المعايير ومن الممكن أن نذكر أمثلة له بالنقد بواسطة القواعد المستمدة من قدماء النقاد والنقد السياقي Contextual وهو النقد بواسطة تحليل المضمون وما ينطوي عليه من معايير ذات دلالة معينة قد تكون فكرية أو اجتماعية أو أخلاقية ، والنقد الحديث وهو يقتصر علي الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني بغير البحث عن أى ارتباطات أخري مستمدة من البيئة أو الحياة الإنسانية، ويمكن أن نوضح هذه الاتجاهات الثلاثة فيما يلي :

أولا : النقد بواسطة القواعد Criticism by rules :

عرف هذا النقد باسم النقد الكلاسيكي الحديث Neo classical criticism وساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد اعتمد أصحابه علي قواعد قدماء اليونان والرومان سواء في الأدب أو في الفنون المرئية ومن أشهر نقاد هذا المذهب في أوروبا بو لو Boileau (١٦٣٦ / ١٧١١) الذي جعل من سلطة أرسطو وهوراس عماد النظرية الكلاسيكية الجديدة .

وقد أخذ هذا النقد الكلاسيكي بتصنيف الأدب والتصوير إلي أنواع ، ففي الشعر مثلا نجد الغنائى والملحمي والدرامي ولكل نوع من هذه الأنوع قواعده الخاصة ولعل أشهر قواعد النقد الكلاسيكي بالنسبة للشعر المسرحي قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث التي أقرها كاستلفترو Castelvetro عام ١٥٧٠ الذي اعتمد علي أرسطو فذهب إلي ضرورة تحقق وحدتا الزمان والمكان في الدراما فمنظر الدراما لا يجب أن ينتقل من مكان إلي آخر والزمن الذي تجري فيه الأحداث يستمر لدورة شمسية واحدة ومن الطبيعي أن تتعارض هذه القاعدة مع ما يجري في المسرحية الحديثة من أن يكون المنظر الثاني بعد

خمس سنوات مثلا أو مكان آخر فإذا ما روعيت وحدتا الزمان والمكان فان وحدة الفعل أو الحدث سوف تترتب علي ذلك بالضرورة وقد راعت الدراما الأوربية هذه الوحدات لأكثر من قرنين من الزمان .

غير أنه يجدر أن نلاحظ أن الوحدات الثلاث التي يفترض أنها مستمدة من أرسطو ليست موجودة عند أرسطو لأنه لم يؤكد إلا إحداها وهي وحدة الفعل التي عدها كاستلفترو تابعة للوحدتين الأخريين ولقد أكد أرسطو أهمية الارتباط بين أحداث المسرحية بحيث يكون لها وحدة ويتحدث عن الزمان في نص واحد يقول فيه إن المأساة يجب أن تنحصر في دورة شمسية واحدة ولكنه لا يذكر وحدة المكان .

لقد حاول النقاد تطبيق هذه القواعد علي دراسة مسرح شكسبير فتبين لهم أن مسرحيات شكسبير مثلا لا تراعي هذه القواعد ولا نقاء النوع فقد خلط شكسبير في مسرحياته بين المواقف المؤسفة والمواقف الكوميدية واهتزت الشخصيات أو النماذج بحيث أمكن أن تتناقض النماذج فياجو مثلا الذي ظهر في عطيل مثال الخبث والنذالة يتناقض مع دوره كضابط من رجال جيش عطيل - وديدمونه لم يكن من الجائز لها أن تقع في حب عطيل لكن أرسطو حين وضع القواعد لم يكن أمامه نماذج مسرح شكسبير بل مسرح أسخيلوس وصوفيكليس ويوريبيدس وهذا يكفي ليبين أن التمسك بالقواعد لا يكفي كمنهج في النقد وإن أفاد إلي حد ما في حدود العصر والنماذج التي ظهرت فيها هذه القواعد ولذلك لابد من أن تكون القواعد مرنة بحسب تأثير العمل الفني ونجاحه ككل عند المتذوق .

ويؤخذ علي هذا النقد أنه لا يبين إلا التشابه بين الأعمال المشتركة في النوع لا الاختلافات الفردية.

ثانيا : النقد السياقي : Contextual Criticisim .

يعتمد هذا النقد علي تقييم العمل الفني من جهة تأثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والأخلاقية وقد بلغ هذا المنهج في النقد أوجه في منتصف القرن التاسع عشر حيث نظر إلي العمل الفني نظرة تجريبية أى علي أنه حادثة طبيعية وتبعا لهذا المنهج لا يمكن النظر إلي العمل الفني في حد ذاته بل يربطه بأسبابه وأثاره وتفاعله مع الأحداث .

وترجع نشأة هذا النقد إلي سيادة النظرة العلمية نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وإلي سيطرة النزعة الوضعية Positivism في الفلسفة بعد أن أصبح العلم أثمن ما قدمه

العقل الإنساني . .

وظلت أحكام النقاد تتضارب بسبب اعتمادها علي الآراء الذاتية ، ولذلك فقد بدا أنه إذا أمكن أن يدرس الفن علميا ، أى بالنظر إلي السياق الذي يرد فيه فيمكن للنقد الفني أن يتحول إلي علم في النهاية ، وقد ساعد علي تأكيد هذه النظرة تقدم العلوم الاجتماعية خاصة علم الاجتماع والأنثروبولجيا والاقتصاد وعلم النفس وهي العلوم التي تناولت ظواهر كان ينظر إليها علي أنها من النوع الغيبي الذي لا يخضع للدراسة العلمية كالنفس والدين ولعل من أبرز مذاهب النقد الملتزمة بهذا الاتجاه مذاهب النقد الماركسي .

تري الماركسية أن جميع مؤسسات المجتمع تتأثر بإيديولوجيا واحدة والايديولوجيا بدورها تفسر علي ضوء النظام الاقتصادي أو بمعني آخر علي ضوء الطبقة المتحكمة في وسائل الانتاج ولذلك يمكن أن توصف الماركسية بالحتمية الإقتصادية ، وإذا كان للعوامل الأخري التاريخية أو المادية من أثر علي الفن الا أن الماركسيون يؤكدون أولوية العامل الإقتصادي ، وتأثير المجتمع علي العمل الفني يظهر في رأى الماركسيون من جهتين :

أولا : عن طريق موقف الفنان الطبقي أو موقفه من الصراع الدائر في عصره بين الطبقة المتحكمة في قوي الانتاج أو الطبقة المعارضة لها . ومن جهة ثانية يظهر أثر المجتمع في المضمون الاجتماعي الذي ينعكس في العمل الفني نفسه .

وأول ما يؤخذ علي هذه النظرية أن دوافع الخلق الفني سواء كانت مناصرة لثورة البروليتارية أو جمع المال أو الوصول إلي النفوذ ليست مما يعد من أسس النقد لأنها أقرب إلي نفسية الفنان أو تاريخ حياته .

أما البحث عن المضمون الاجتماعي في العمل الفني فهو يهدم الكثير من الأعمال الفنية التي لا يتضح فيها هذا المضمون - كذلك يتجاوز النقد الماركسى مجرد التحليل إلي الحكم علي كل عمل فني لا من خلال قيمته الجمالية بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة - ومن هنا يقترب الماركسيون في نظريتهم النقدية من المواقف الأخلاقية التي وقفها الفلاسفة من قديم علي نحو ما فعل أفلاطون وتولستوي من قبل .

أيضا يمكن أن نذكر من أمثلة هذا النقد السياقي الناقد الفرنسي المعاصر لماركس ، هيبوليت تين Taine وقد تأثر تين كما تأثر معاصروه بتقدم العلوم في منتصف القرن التاسع عشر ونظر إلي الفنون كما نظر إلي سائر النظم الفكرية الأخري كالفلسفة والسياسة

والعلم علي أنها ثمرة للبيئة الاجتماعية والعوامل المادية الملموسة المحددة علميا وتوصل تين إلي المؤثرات الرئيسية الثلاث التي تشكل الأدب والفن وهي البيئة والعصر والجنس. فالجنس يشير إلي السمات الوراثية المميزة لطبيعة الفنان الموروثة له من جنسه كالتميز بالذكاء أو الجرأة أو عكسها أما البيئة فتعني المناخ الجغرافي ومن ذلك أن الجنس الجرماني قد اختلف عن الجنس اللاتيني في الأصل الوراثي وفي البيئة فالجرمان قد عاشوا في أوساط رطبة قاتمة غائمة في حين عاش اللاتين وسط أجمل المناظر الطبيعية علي السواحل المضيئة أما الزمن فهو العصر والمرحلة التاريخية .

غير أن هذه المحاولات لا تكفي لفهم العبقريات الفردية لأنها تجعل منها نموذجا للعصر ولا تبين لنا الخصائص المميزة لكل منها فهاهو لافونتين وراسين يولدان في منطقة واحدة وعصر واحد لكل منهما سمات أدبية مختلفة ولم يتمسك تين بهذه النظرية في كل كتاباته وعندما تناول شكسبير بالدراسة لم يبين أنه صدي للظروف الخارجية تماما .

لذلك يرى البعض أن الفن ليس مرآة الزمن بل إن الآثار الفنية هي التي تحدد لنا طبيعةالعصر فلو سلبنا العصر الفكتوري قصص ديكنز وشعر تنسون والتصوير الأكاديمي ونحت وولرفما الذي يبقي له ؟ إن الأعمال الفنية تساعد علي فهم العصر وليس هو الذي يساعد علي فهم الأعمال الفنية .

وإلي جانب الحتمية الإقتصادية في الماركسية والحتمية الاجتماعية عند تين ظهرت حتمية سيكلوجية عند سانت بوف saint de Beuve ولم يقل بوف بالحتمية السيكلوجية ولكنه رأى أنه بالرجوع إلي دراسة حياة الفنان والأدب والعوامل الرئيسية المؤثرة في حياته يمكن لنا أن نصل إلي فهم إنتاجه وتقديره كذلك تأكدت هذه النظرية مع فرويد وتفسيره لمؤثرات الإبداع الفني .

ونظرية فرويد باختصار [١] تري أن الفنان هو شخص لا يستطيع تحقيق رغباته في الواقع فيلجأ إلي التعبير عنها في عالم الخيال بواسطة الرموز والآليات التي تجعل من خيالاته موضوعا مشتركاً بينه وبين مجتمعه .

وكذلك ساعد التحليل النفسى بلا شك في تفسير كثير من الرموز التي تحفل بها الأعمال الفنية .

---

(1) Sigmond Freud : Ageneral introduction to psychoanalysis (New York 1935) Leonardo da Vinci (1947) .

لقد حاول اتباع النقد العلمي والسياقي أن يكونوا علميين بقدر الإمكان ليكون النقد موضوعيا ودقيقا كالعلوم الطبيعية - ولكن بعد نهاية القرن التاسع عشر ظهر رد فعل ضد هذا الاتجاه ونشأ مع تيار الفن للفن دعوة لفصل الفن واستقلاله عن النظم الأخري فمهد ذلك لقيام النقد الحديث الذي يحاول أن يستند إلي الخصائص الجمالية وحدها في العمل الفني ذاته فلا يعتمد علي مجرد التأثر الشخصي ، ولا يعتمد علي مجرد البحث في علاقة العمل الفني بأى ظاهرة أخري مخالفة له .

ثالثا : النقد الحديث :

ويعد النقد الحديث من اشهر اتجاهات النقد الحالي وهو يستوحي عبارة ماثيو ارنولد أن ننظر إلي الموضوع كما هو في الواقع ومعني هذا أن النقد الحديث يتجه إلي طبيعة الموضوع وحدها وفي نفس الوقت يستبعد هذا النقد كل ما يقع خارج العمل الفني ، ولذلك فأتباعه يرفضون كل أنواع النقد التي تنحرف عن النظر إلي العمل ذاته لكي تبحث في التاريخ أو المجتمع أو سيكلوجية المؤلف كما يستبعدون مصدر العمل وعوامل نشأته ويستبعدون غايته يقول جون كروورانسوم Crowe Ransom الذي أطلق علي هذا النقد اسم النقد الحديث : اتجه إلي الموضوع واترك المشاعر تتخذ مجراها (١) ويبدو أن هذا النقد أقرب إلي النقد الموضوعي للقرنين السابع والثامن عشر لأنه ينظر إلي العمل نفسه ويستبعد الناقد احساساته ولكنه يرفض القواعد لأنه ناقد تحليلي وليس ناقدا تقويميا: interpretive not judicial غايته توضيح العمل ولذلك فهم يهتمون بالخصائص الفردية للعمل الفني أما النقد بالقواعد فيرجع الفردى إلى الكلى أو إلى الأصناف والأنواع.

وإذا كان هذا النقد يقع في مجال النقد الأدبي إلا أنه يتأثر بالاتجاه الشكلي في النقد التشكيلي مع Fry , Bell اللذان ينصب نقدهما علي الوسائط الشكلية وعلي الصورة الفنية كما يقرب من نقد هانسلك للموسيقي الذي لا ينبغي أن يتعدي نطاق اللغة الموسيقية نفسها يقول كلينث بروك Cleanth Brook إن القصيدة هي : نمط من الحلول والإتزان و التوافقات .

---

(1) Attend to the poetic object and let the feelings take care of themselves as Pure Speculation The Intlent of the critic P. 96 -97.

غير ان النظر إلي الأدب علي غرار النظر إلي الموسيقي والتصوير يفتح مجالا لمناقشة رأى النقاد المحدثين لأن للأدب مضمونا يمكن أن يناقش علي ضوء السياق الفكري والاجتماعي ولأن الأدب ينطوي علي دلالة معرفية . ويمكن أن نذكر علي رأس حركة النقد الحديث من الإنجليز ت . س .. اليوت Eliot ورتيشاردز Richards وبروك ورنسوم Runsom وتيت Tate ويختلف بعضهم عن بعض في مدي الأهمية التي يعطونها للمعلومات العلمية والتاريخية التي يضيفونها إلي نقدهم .

ويمثل الدكتور زكى نجيب محمود في وقتنا الحاضر - هذا الاتجاه الذي يعرف بالنقد الحديث ويقول إن هناك اتجاهين في النقد ، أحدهما يطالب الفن بأن يحاكي إما داخل الفنان أى التعبير عن نفسه أو يحاكي خارجه أى عالمه الخارجي .

لكن هناك مذهبا ثالثا يتشيع له وهو السائد في النقد الجديد في أوروبا وأمريكا ، كما أنه قديم معروف عند العرب الأقدمين ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد علي العمل الفني نفسه لا لننفذ خلاله إلي نفس الفنان ولا إلي العالم الخارجي بماضية وحاضره ، بل لنقف عنده هو ذاته فنري كيف تأتلف عناصره مما قد أدى إلي حسن وقعه علي ذوق المتذوق. نعم نحصر أنفسنا في العمل الفني نفسه ، فلا نسمح لأى عامل خارجي أن يتدخل في حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية أو غير الدينية أو المبادىء الخلقية أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسة .

فلا يجوز للناقد بناء علي هذه المدرسة الجديدة أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا ما مغزاها؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزي ولا معني في الفنون إذ الفن خلق لكائن جديد ، هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو عن غروب قائلين ما مغزي وما معني أو هل ترانا ننظر إلي التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ (١) .والناقد الأدبى عالم في مجاله فهو يبدأ بقراءة أولي للنص الأدبي أو القصيدة من الشعر وهي قراءة أولي بها يحب القارىء ما يقرأه أو يكرهه ولكنه لا يقف عند هذا الحد إذ يقتضى النقد عملية تفسير عقلية لما تذوقه ، علي الناقد الأدبي أن يتتبع أثر اللفظ في نفس السامع وكيف كان صوت اللفظ إيحاء بالمعني فقد يكثر الشاعر من لفظة معينة وقد ترتبط اللفظة

---

(١) د . زكي نجيب محمود في فلسفة النقد دار الشروق سنة ١٩٧٩ الطبعة الأولي صـ ٣٢ أنظر أيضا صـ ٢٢٠ إلي صـ ٢٢٦ .

بسياق يختلف من شاعر إلي آخر - يقول الدكتور زكي نجيب محمود إن طريق النقد بتحليل النص هو طريق الناقدين القدامي وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء في تحليل النص القرآني تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الأحكام .

وقد استمد من عبد القاهر الجرجاني ومن كتابه اسرار البلاغة معيارا لتقويم الشعر ، يعتمد علي هذا النقد التحليلي الموضوعي قبل ما جاءت به مدرسة النقد الجديد في أوروبا وأمريكا مع كينيث بروك وغيره بما يقرب من تسعة قرون [١] .

(جـ) الخبرة الجمالية في الإبداع الفني :

يتسع تفسير الإبداع الفني لوجهات نظر عديدة إذ قد تعرض لدراستها الفلاسفة وعلماء النفس والفنانون والنقاد علي السواء منذ أقدم العصور إلي اليوم .

ويجدر أن نفرق هنا أيضا بين النظريات الفلسفية و النظريات العلمية التي قدمت نتائج بهذا الصدد .

ولعل أقدم النظريات الفلسفية التي نجدها حول تفسير الخلق الفني هي نظرية الالهام l'inspiration ونظرية الالهام تفترض موهبة معينة واستعدادا فطريا خاصا يجعل من الفنان شخصية فريدة في نوعها وعن هذه الشخصية يصدر الكثير من أنواع الخلق الفني خاصة في الشعر وفي الموسيقي .

وقد عني هنري دولاً كروا [٢] في مؤلفه سيكلوجية الفن بتحليل نفسية كثير من الفنانين ، ورد عملية الخلق عندهم إلي هذا العامل ومما يذكر بهذا الصدد ذلك الحلم الذي أملي علي الشاعر الانجليزي كوليريدج بقصيدة بلغت أبياتها حوالي ٣٠٠ ثلاثمائة يتصورها فى نومه وهى قصيدة " كوبلاى خان " ويذكر أنه حين استيقظ وعمد إلي كتاباتها أحس كما لو كان واقعا تحت سحر معين - كذلك تروي جورج صاند أن الخلق عند شوبان كان يأتيه تلقائيا وكان يجده بغير أن يسعي للحصول عليه ولا يتوقعه كان فجائيا ساميا ولعل هذه النظريات الحديثة إنما هى تجديد فى النظرية القديمة التى قدمها أفلاطون قبل ذلك بأكثر من عشرين قرن وقد ألف في هذا الموضوع محاورتين ذكر فيهما تفسيره لمصدر الخلق الفني عند الشعراء ففي محاورة إيون يشبه الشعراء بكهنة الآلهة

---

(١) انظر في فلسفة النقد من ص ١٠٩ إلي ص ١٢٥ .

(2) Henri Delacroix.Psychologie de l'art. Librairie Felix Alan 1927

كوبيلا الذين لايرقصون إلا اذا فقدوا صوابهم وكذلك يقول عن الشعراء الغنائيين إنهم لا ينظمون قصائدهم الجميلة وهم منتبهون وحين يبدأون التلحين والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الالهي ويصبح شأنهم شأن كاهنات باخوس إله الخمر حين يهذين ولا يعين (١) كذلك يأخذ علي رواة شعر هوميروس عدم وعيهم بما يقولون فهم مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية وإذا ناقشهم في حقيقة ما يذكرون وجدهم لا يعون ما يقولون .

أما محاورة فايدروس Phaedrus التي كرسها لتفسير الجمال فتعد من أهم محاورات أفلاطون كشفا عن حقيقة تأملاته الفلسفية فى الفن والجمال وفيها يقدم نظريته في الهوس Mania فيري أن من الهوس ما هو مرضى ومنه ما هو سماوي مصدره الآلهة وللنوع الآلهي منه أربعة أمثلة مشاهدة (٢) أولها هوس النبوءة الذي يحدث لكاهنات الاله أبوللو وثانيهاهو هوس الصوفية أصحاب الأسرار الدينية وثالثها هوس يصيب الشعراء وينتج عنه الهام هو المنبع الأساسي لإبداعهم وإجادتهم حتي لتخبوإلي جانبه البراعة الفنية مهما بلغت يقول « ذلك لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات شعر ظنا منه أن مهارته الانسانية تكفي لأن تجعله شاعرا في آخر الأمر فلابد أن يكون مصيره الفشل ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس »(٣) .

أما رابع أنواع الهوس فهو هوس الحب الذي يدفع المحبين إلي البحث عن كل أنواع الجمال والسمو .

ومن أشهر الشعراء الذين اتبعوا رأى أفلاطون في تفسير الإبداع في الشعر هو شكسبّير الذي قرب بين المهووس والمحب والشاعر .

وخلاصة القول في هذه النظرية أن قوة الخلق عند الفنان ليست صادرة عن إرادته أو مهارته بل مصدرها قوة تسيطر علي الفنان بحيث يتحول إلي واسطة يتلقي ويبدع وليس له اختيار . وإذا كان التحليل النفسى نظرية أقرب لعلم النفس الا أنها في الواقع قد جاءت بتفسير يرجع الخلق الفني إلي الجانب اللاعقلاني irrational الذي أشار إليه

---

(١) انظر محاورة إيون ترجمة د . سهير القلماوي ود . صقر خفاجة - إيون ص ٥٣٤ .

(٢) انظر محاولة فايدروس أو عن الجمال ترجمة د . أميرة حلمى مطر - دار المعارف سنة ١٩٦٩

(٣) المرجع نفسه ١٢٤٥ .

أفلاطون بأفكار الجذب والهوس وهو الجانب المعروف بنظرية اللاشعور unconscious الذي يعـد عند فرويد وأتباعه المنبع الرئيسي لإبداع الفنان .

وخلاصة رأى المدرسة الفرويدية في الإبداع الفني تتضح من خلال مقارنتها بين نفسية الفنان والمريض النفسى « العصابي » nuorotic فالعبقرية والمرض النفسي مصدرهما واحد هو طاقة اللاشعور الذى ينطوى على صراع ، فإذا نجحت الأناالواعية Ego في حل الصراع ظهر السلوك الابتكاري ، أما إذا فشلت وحدث كبت فقد ينتهي الكبت إلي ظهور المرض في شكل عصاب .

والفنان إنما يلجأ إلي عالم الخيال الفني لكي يحقق فيه بواسطة آليات التسامي sublimation ما عجز عن تحقيقه في الواقع وهو يعبر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور (رغبة في الشعور بالقوة أو الحب .. الخ) مثلا في ما ينتجه من عمل فني في حين أن العصابي لا يستطيع أن يعبر عن هذه الدوافع في أى مستوي لذلك تظل مكبوتة في اللاشعور مما يؤدي في النهاية إلي المرض النفسي بمعني أن فرويد يفسر الإبداع الفني علي ضوء نظريته العامة في التحليل النفسى فيري أن الأنا Ego أو الذات الواعية تقوم بدور هام حين تصوغ الدوافع اللاشعورية المختزنة في الهي . وهي في الأعم الأغلب ذات محتوي جنسى Libido بما يتفق والمثل العليا التي ترضى عنها وتفرضها الأنا العليا super-ego المكتسبة بالتربية والتي لا توجد عند الطفل وتتمثل عادة في سلطة الوالدين والمجتمع بحيث يصبح في النهاية للتعبير الفني قيمة كبيرة في عالم الواقع ، وكذلك يبدو التعبير الفني في النهاية بعيدا عن الدوافع اللاشعورية التي صدر عنها ، وذلك بفضل تدخل الأنا الواعية في تنظيمها لهذه الدوافع وتهذيبها تهذيبا يوفق بينها وبين الأنا العليا ، كذلك فسر فرويد تلك الدوافع اللاشعورية التي تدخل في الإبداع الفني ، وحاول قدر الإمكان أن يبين كيف يتفق هذا الانتاج مع المثل والأهداف الدينية والأخلاقية الموجودة في ضمير المجتمع ، وقدم فرويد علي أساس من هذه النظرية تحليلا سيكلوجيا لعبقرية ليونادرو دافنشى . يتضح فيه كيف انعكس انحرافه إلي الجنسية المثلية Homosexuality في أعماله الفنية التي جاءت نموذجا لاختلاط صفات الذكورة بالأنوثة كما يظهر في لوحات (يوحنا المعمدان والموناليزا أو الجيوكندا والقديسة آن) خاصة في تلك الابتسامة المميزة التي يرجح فرويد أنها ابتسامة أمه التي تعلق بها إلي حد لم يستطع معه أن يكون أى علاقة بالجنس الآخر ، بل كانت له علاقات ببعض الشبان الممتازين بالجمال وبالنبوغ ويؤكد فرويد أن ظروف ليوناردو في الطفولة هي التي أثرت

علي سلوكه بعد ذلك خاصة إذا علمنا أن أمه لم تتزوج أباه شرعا وأنه ظل في طفولته مشغولا بتفسير نشأة الأطفال إلي حد أن ذكر حلما غريبا أورد فيه رأى المصريين القدماء في طائر الحدأة المسمى «موت»، ووسيلة تلقيح هذا الطائر وإخصابه إذ تلقح بلا حاجة إلي ذكور وأنها رمز الأم Mut (١)

ولقد تطورت نظرية التحليل النفسى مع يونج مؤسس علم النفس التحليلي خاصة في نظرية اللاشعور الجمعي فقد رأى يونج أن المحتوي اللاشعوري عند الفنان لا يماثل دائما لا شعور الشخص العادي ولا العصابي وإنما يتميز بطبيعة مختلفة إذ تتمثل فيه أحلام ورموز جماعية فاللاشعور عند فرويد مكتسب أما عند يونج فبعضه مكتسب ، وبعضه موروث من الجنس انتقل بالوراثة إلي الفنان حاملا خبرات الأسلاف وعنه تصدر الأعمال الفنية .

ويغوص الفنان إلي أغوار اللاشعور يستخرج منها ما سماه يونج بالنماذج البدائية للشعور Archetypal forms وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة الانسانية لأنها متوارثة مع خبرة الجنس البشري علي مدي العصور المختلفة يقول ان هناك بعض الصور تستمر موجودة من ديانة إلي أخري أو حضارة إلي أخري كصورة الصليب أو الثعبان مثلا والخلاصة عند يونج أن الفنان لا يقتصر علي التعبير عن دوافعه الذاتية الخاصة به فحسب وانما يعبر عما يسميه باللاشعور الجمعي collective unconseious ويظهر في الرموز التي تظهر في الأساطير والأحلام والفن . لذلك فهو يري أن أصالة العمل الفني تتلخص في ابتعاده عن الخصائص الفردية والذاتية وعلي امكانية مشاركة الآخرين في هذا العمل كما رأى أن للمرضى فنونهم الخاصة التي تحمل آثار مرضهم .

ولقد وجدت نظرية الإلهام رواجا عند أتباع الحركة الرومانسية في الفن والأدب في القرن التاسع عشر . أما نظرية اللاشعور فقد سادت النزعة السوريالية في العصر الحديث في بداية القرن العشرين ، فقد قامت النزعة السوريالية surrealism في فرنسا علي أثر ظهور حركة الداديزم Dedaism عندما نشر أندرية بريتون A. Breton منشوره السوريالي عام ١٩٢٤ وعدت حركة لا تقتصر علي الفن التشكيلي وإنما يمكن أن تطبق في الأدب والشعر وأساسها هو تأكيد أهمية عالم اللاشعور وتقديمه علي العالم الواقعي الشعورى . وعلى هذا الأساس تدعو السوريالية فنانيها إلى الاسترسال فى عالم الخيالات والأحلام للوصول إلى أغوار هذا اللاشعور. ومن أبرز ممثليها فى التصوير

---

(١) انظر : ليونارد دافنشى - لفرويد - ترجمة دكتور أحمد عكاشة ، مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٠ .

ماكس إرنست و ميرو وأندرية ماسون و دالي و بيكاسو .

والنقد الذي يمكن توجيهه إلي هذا المذهب في تفسير الإبداع الفني يتلخص في أن الإلهام واللاشعور ينتهيان بدورهما إلي تفسيرات مختلفة متعددة . وإذا كانت الآلهة تنعم علينا على حد قول بول فاليري بمطلع القصيدة دون مقابل إلا أنه ينبغي علينا أن نؤلف البيت الثاني . ذلك لأن الموهبة والأصالة لا تكفي وحدها ولابد من العمل المتواصل والدراسة العميقة والتفكير المنطقي حتي يستكمل الفنان الاطار المناسب لتعبيره ، والصورة الفنية التي يضمنها تعبيره الفني ، كذلك يتضح أنه مهما كانت الأهمية النسبية لتلك الدوافع اللاشعورية إلا أنه لا ينبغي كذلك اغفال أهمية العوامل الشعورية الأخري في تفسية الفنان المبدع وهي القوي والملكات الفكرية والارادية كالقدرة علي التصور والتخيل والاحساس مما يظهر في دراسات علم النفس التجريبي المعاصر .

ومن جهة أخري يؤخذ علي نظرية فرويد في اللاشعور أنها ترجع مصدر العبقرية إلي أحداث الطفولة التي تشكل نفسية الانسان إلي آخر عمره مما يلغي أثر نمو التجارب الاجتماعية التي يمكن أن يكتسبها علي مدي حياته .

من جهة أخري نجد أن عملية التسامي التي يفسر بها الابتكار الفني ليس لها تفسيرا واضحا فالدافع إلي التسامي هو نفسه الدافع إلي العصاب والمرض النفسي وهو ضغط المجتمع علي اللاشعور الشبقي ، ويؤخذ علي مذهب فرويد أيضا تقسيمه الحياة النفسية إلي أنا وأنا أعلي وهي ، لكل منها وظيفة محددة الأمر الذي يباعد بينه وبين المنهج العلمي التجريبى ذلك لأنه يرجع إلي الطبائع الثابتة [١] .

ومن أهم النظريات التي شاعت لتفسير الابداع الفني تلك النظريات التي تتمسك بفكرة العبقرية .

العبقـــرية :

وأول من قال بالعبقرية كمصدر للأصالة والخلق هو الفيلسوف الألماني عمانويل كانط وذلك في نهاية القرن الثامن عشر وقد شاعت الكلمة بعد ذلك غير أن الكلمة في حد ذاتها لاتعد حلا للمشكلة لأننا إذا سألنا لم تسقط الأشياء إلي أسفل فنحن لانستطيع أن

---

(١) انظر د . مصطفي سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف الطبعة الثانية عام ١٩٥٩ ص ٨٢ .

نقول إنها الجاذبية مالم تكن هذه الكلمة اختزالا لمجموعة من الملاحظات التجريبية والقوانين الرياضية التي تفسر لنا العوامل المؤدية إلي سقوط الأشياء ، وبالمثل لا يكفي أن نفسر الإبداع الفني بأن نقول بالعبقرية مالم تكن كلمة العبقرية يمكن تفسيرها على ضوء العوامل السيكلوجية والتجريبية وقد تمت محاولات للربط بين العبقرية وبعض السمات السيكلوجية والفزيولوجية غير أن هذه المحاولات واجهت صعوبات كبيرة لعدم القدرة علي ملاحظة العبقريات الماضية إلا بالرجوع إلي تاريخ حياتها ومذكراتها ومن ذلك القبيل الربط بين العبقرية والجنون أو بيتها وبين بعض الأمراض مثل السل - وقد ترتبط العبقرية وازدياد الجانب الوجداني عند الفنان غير أن هذه المحاولات لتفسير العبقرية لم تنته إلي ارتباطات علمية موثوق بها وكثير من الأمثلة والشواهد العكسية تصدق أيضا فقد يكون الفنان نفسه سريع الانفعال في حين يكون إنتاجه مختلفا ويرفض الناقد الأمريكي ت . س اليوت هذه النظرية فيقول : إن الفنان لا يتميز بانفعالاته الخاصة أو انفعالاته باحداث الحياة بل قد تكون انفعالاته الخاصة بسيطة وسطحية وفجة»[١] .

ولكن إذا كانت هناك سمات خاصة بالفنان فهي أنه الشخص الذي يفكر بواسطة المادة الفنية أو الواسطة medium التي توجد في عناصر حسية كالألوان أو الأصوات التي تتفاعل وتنتظم في العمل الفنى وأيا كان عمق انفعالات الفنان أو دقة أفكاره فالذي لابد منه هو أن تتجسد هذه الأفكار والانفعالات في الوسائط الفنية الخاصة به ويضع الشاعر المعاصر W.H Auden المسألة علي الوجه الآتي يسأل الشاب « لم تود أن تكتب الشعر فإن أجاب بأن لديه أشياء خطيرة يريد أن يقولها فالغالب أنه ليس شاعرا أما إن أجاب بأنه يحب أن يدور حول الكلمات ويستمع لما تقوله فعنذئذ فقط يمكنه أن يكون شاعرا »[٢] .

وقد أكد الفيلسوف الايطالي كروتشه أن موهبة الخلق الفني لا يمكن أن تنفصل عن وسائل التعبير التي يتعامل بها الفنان ، وبدون أن نتعرض لفلسفة كروتشه يمكن

---

(1) T.S. Eliot Selected Essays.

(2) W.H.Auden "Squares and oblong " in Poets at work New York, 1948. P.171.

باختصار أن نقول إن كروتشه يرفض بشدة قول أى إنسان إن لديه أشياء خطيرة يود قولها لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات أو الألوان التي يعبر بها لأنه لا يمكن علي الاطلاق أن يوجد لدي الفنان حدس بلا تعبير فحدس الموسيقي لا يمكن أن يكون شيئا آخر سوي نمط من الأصوات بل لا يمكن أن توجد فكرة قصيدة منفصلة عن كلمات القصيدة وأواتها وشكلها وتركيبها [١] . غير أن كروتشه تناقض مع نفسه إلي حد أن جلب علي نفسه نقدا مريرا ذلك لأنه يري أن الخلق الفني أنما هو عملية باطنيةأى أن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط - ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأى تعامل مع الوسائط المادية كأن تكون بيانوأو لوحة أو قطعة رخام الخ وطبعا لابد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة لكنها في رأيه لابد من أن تكون ضمنية في عقله وباطنه ، وعلي هذا النحو يأخذ كروتشه قول ميخائيل انجلو « إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله كمبدأ أساسى لتفسير أى خلق فني » .

أى أن تحقيق العمل الفني في الخارج ليس هو العملية الأساسية لدي الفنان بل هي مجرد إعادة إنتاج reproduction لخيالات وصور الفنان حتي تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع. فهذا الموضوع الفيزيقي إنما هو مجرد أثر يقود المتذوق للفن إلي عملية إعادة خلق وإلي أن يعيد في خياله رؤيا الفنان .

ومما لا شك فيه أن هذه النظرية في الحدس عند كروتشة تؤكد موقفه المثالي في الفلسفة لأنها النظرية التي ترجع الحقيقة دائما إلي الروح أو العقل ، وما يحويه في حين يكون كل ما هو مادي محسوس غير حقيقى - ولما كان الفن يبلغ أقصي درجات الحقيقة فلأنه يتجاوز الحسي أو الفيزيقي .

غير أن الذي غاب عن ذهن كروتشة هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون علي صلة وثيقة من وسائطه المادية فلا يمكن مثلا لمايكل انجلو أن يحدس في عقله الفني بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة في تصويره وإذا كان موزارت قد أمكنه تصور سمفونية قبل أن يكتبها إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل مالم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية بالأصوات والآلات التي يستعملها.

---

(1) Benedeto Croce The Essence of Aesthetis, Trans. Ainsliee London 1921, P. 44 .

لذلك فأهم عوامل الخلق الفني هي التعامل بالوسائط المادية الخاصة بفن الفنان والتي يتجسد فيها خياله ورؤياه . فكلام كروتشه يفيد كما لو أن الفنان يتم خلق العمل الفنى في خياله ثم ينقله بأكلمه إلي اللغة المادية الفيزيقية ، ولكن ذلك لا يصدق علي الخلق الفني لأن الفنان عندما يجسد فكرته الخيالية في المادة قد يجدها لا تنطبق ولا تصلح ذلك لأن المادة الحسية ليست سلبية في مطالبها وهي تفرض علي الفنان خصائص فنية لازمة لها وهي توحي للفنان وتوجهه .

وعلي هذا الأساس تصبح الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق والتمكن عند الفنان المبدع كذلك تثبت الدراسات النفسية والتجريبية أن الأديب والشاعر والفنان لا يمكن أن يبدع الا بعد أن يكتسب اطارا فنيا (١) Framework يستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الفني ويقيمه ومن خلال هذا الاطار أيضا يفرض المقاييس التي توجهه إلي طريق الإبداع والأسلوب الذي يخاطب به الجمهور ومن هنا يمكن أن يفهم لِمَ يسهل علي الجمهور أو يصعب عليه فهم عمل فني إذ قد لا يفهم المتذوق عملا فنيا معينا لأن الأسلوب أو الاطار الفني الذي يصدر من خلاله عمل الفنان يكون غريبا أو جديدا علي المتذوق لأعمال هذا الفنان ولما كان الاطار الفني سواء عند الفنان المبدع أو المتذوق للعمل الفني شيئا مكتسبا من الخبرات السابقة التي أطلع عليها الفنان بل إنه أيضا محصلة علاقة الفنان بالبيئة المحيطة به لذلك فان عملية الابداع الفني عملية مرتبطة بالحياة والمجتمع ولذلك تؤكد الدراسات الجمالية سواء منها العلمية أو الفلسفية أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية علي ظهور العبقريات الفنية ، فمن الواضح أن كثيرا من الحركات الفنية قد ارتبطت بتغيرات كبيرة في الحياة الاجتماعية وعلي مر العصور يمكن لنا أن نجد أمثلة لهذا التفاعل فالمسرح اليوناني قد نشأ وازدهر في حضن الديمقراطية الآثينية والحركة الرومانسية التي ظهرت في أوربا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر والتي تميزت بزيادة العناية بالتعبير عن الذاتية قد سادت الفن في عصر نمت فيه حرية الفرد واتسعت إلي أبعد حد في ظل الرأسمالية البورجوازية. ولعل البحث العلمي في علاقة الفنان بمجتمعه يفسر لنا أن عملية الإبداع نفسها هى فى الواقع عملية سلوكية يحاول الفنان عن طريقها ايجاد نوع من التكيف النفسي وأن الفنان بالذات يختلف عن سائر الناس إذ يكون عرضه للصراع النفسي ،

---

(١) انظر الأسس النفسية للابداع الفني للدكتور مصطفي سويف المرجع السابق من ص ١٥٨ إلي ص ١٦١

وأكثر حاجة إلي تحقيق التكيف ، ومن الطبيعي أن يوجد الصراع ولا ينتهي إلي العبقرية بل قد ينتهي إلي المرض النفسي ، ولذلك فقد تدارك علم النفس الحديث والمعاصر نوعية الصراع الذي تتعرض له شخصية العبقري وشخصية المريض ، فالهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو أى ظاهرة أخري تدل علي سوء التكيف ذلك لأن هدف الجماعة هو ايجاد صلة بين الأنا والآخرين يشار إليها « بالنحن » وهى ليست فى الواقع شيئا ثابتا جامدا ويحاول العبقري تحقيق هذا الهدف لا بإزالة الحواجز بينه وبين مجتمعه بل بمحاولة تغييرها لكي تلتقي بأهدافه. وعندما يجد الشاعر متذوقين لفنه عندئذ يتحول إحساسه بأنا وآخرين إلي نحن وليس أدل علي ذلك من حرص الفنان أو الشاعر علي عرض إنتاجه علي من يتوسم فيهم التذوق الفني (١) .

غير أن العبقرية قد تتجه إلي الشعر أو التصوير أو العلم بحسب القدرات الطبيعية وبحسب الخبرات السابقة المنظمة التي يكتسبها الفرد فتكون له الإطار الذي يستطع من خلاله أن يتذوق الأعمال الفنية ويستطيع من خلاله أيضا أن يفرض أسلوبا معينا ويبدع ، ذلك لأن الإبداع يمكن أن يرجع إلي لحظات الالهام الفجائي ومن هنا يبحث علم النفس المعاصر في تحليل القدرات Abilities ولعل أهم ما قدم من أبحاث في هذا المجال هو أبحاث جيلفورد (٢) الذي توصل إلي القول بأن العقل الانسانى يحتوي علي حوالي ١٢٠ قدرة وقد توصل إلي قياس وتحديد ٥٠ قدرة يرجع بعضها إلي الذاكرة وبعضها إلي التفكير ، ومن قدرات التفكير القدرات المعرفية Cognitive ومنها التقديرية Evaluation ومنها الانتاجية productive ومن قبيل هذه القدرات الحساسية للمشكلات أى أن يرى الفرد في الموقف مشكلة تحتاج إلي حل أو اعادة تنظيم المشكلة أو الأفكار بطريقة جديدة ، ومنها قدرات الأصالة والطلاقة ، والمرونة ، وقد تتركز الطلاقة اللفظية فتظهر العبقرية في ميدان الشعر والأدب .

---

(١) انظر الأسس النفسية للإبداع ص ١٢١ وفرض شولتد أن غاية الفنان هي محاولة الخروج عن انعزال الأنا وتحقيق حالة « النحن » التي قد تتصدع فتصبح أنا والآخرين .

Schulte . H. An Approach to agestalt Theory of Paranoic 1938 .

(2) Guilford . J . P . American Psychologist 1950 .

كذلك ما زال لمدرسة التحليل النفسي الجديدة Neopsychoanalysis نظرياتها التي تعتمد علي فكرة ما قبل الشعور Preconscious وهي تختلف عن نظرية اللاشعور Unconscious من حيث أن هذه الفكرة تسمح للأنا بأن تجري عمليات واعية علي ما قبل الشعور كما أنه يخضع للتنظيم والمقارنات غير أن كثيرا من هذه النظريات ما زال يعيبه التفسيرات التعسفية للحياة النفسية إذ تري في عملية الخلق الفني مجرد وسيلة لإحداث التوازن النفسي وكثيرمن الأبحاث التجريبية والعلمية قد لاتنظر إلي الخبرة الجمالية في الإبداع الفني علي أنها خبرة تطلب لذاتها وليست وسيلة لهدف آخر غيرها .



الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة وجمالياتها المقارنة

تصنيف الفنـون الجميـلة :

عنى الفلاسفة والنقاد في فلسفاتهم الجمالية بالبحث في جماليات الفنون الجميلة محاولين الوصول إلي حدود كل منها في التعبير وفي التأثير ، كما قدموا مذاهب صنفوا فيها هذه الفنون ورتبوها أحيانا ترتيبا هرميا جعلوا علي رأ سه أحد الفنون وأحيانا أخري ترتيبا أفقيا ساعدهم علي اكتشاف وشائج القرابة بين بعضها والبعض الآخر أو استخراج أوجه الاختلاف والتمايز ، وربما يكون أرسطو هو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد علي وسائط التعبير المختلفة حين ذهب في كتابه عن الشعر إلي التفرقة بين الفنون علي أساس وسائل المحاكاة التي تستخدمها ، فمن وسائل المحاكاة ، الألوان والرسوم ، فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقي ، وقد تستخدم الايقاع أو اللغة أو توافق النغم harmony ، ومن الفنون ما يستخدم بعضها ، ومن الفنون ما يستخدم هذه الوسائل مجتمعة مثل فن التراجيديا [(١)] .

وقد ذهب المفكر الفرنسي أوجين فيرون Veron إلي قسمة الفنون إلي نوعين فنون زخرفية كالموسيقي وفنون تعبيرية كالأدب .

أما في العصر الحديث فقد ساد التصنيف التقليدي الذي يقسم الفنون إلي مجموعتين رئيستين ، مجموعة الفنون التشكيلية plastiques المعتمدة أساسا علي المكان وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير ومجموعة الفنون الايقاعية Rythmiques المعتمدة أساسا علي الزمان وأخيرا توجت هذه الفنون بالفن السابع فن السينما وما تفرع عنه من إذاعة وتليفزيون ، ولعل أشهر تصنيف اعتمد علي هذه التفرقة التقليدية هو تصنيف الناقد الألماني جوتهولدلسنج Lessing (١٧٢٩) الذي قدمه في كتابه لاؤوكون Laocoon .

---

(١) ارسطو الشعر ١-١٤٤٧

أما عن اسم لاؤوكون فيشير إلي الكاهن الذي روت أساطير الإغريق أنه أفشي أسرار الآلهة فكان جزاءه أن أرسلت الأفاعي تعتصره وأولاده ، ومن هذا الموضوع الأسطوري أمكن لفرجيل عن طريق الشعر أن يصوره كما أمكن لفناني عصر النهضة أن يصوره عن طريق النحت ، وقد انتهي تحليل لسنج للوسائط المستخدمة في الفنون المختلفة إلي التفرقة بين الفنون التشكيلية وهي التي تعتمد علي المكان أساسا وعلي وجه الخصوص فن التصوير وبين الفنون الزمانية وبخاصة الشعر .فالتصوير يستخدم وسائط ورموز مختلفة عما يستخدمه الشعر لأنه يستخدم الصور المكانية والألوان في حين يستخدم الشعر الأصوات المفسرة في الزمان وما دام الرمز علي علاقة وثيقة بما يعبر عنه فان الرموز الموجودة في المكان يمكنها أن تعبر عن أشياء مكانية ، أى أجسام ، والأجسام من حيث أنهامرئية هي الموضوعات المناسبة للتصوير ، أما الموضوعات المتتالية في الزمان فهي أفعال والأفعال هي الموضوعات المناسبة للشعر .

ومما لاشك فيه أن التصوير يمكنه أن يقدم لنا الأفعال ولكن بواسطة الأجسام التي تشير إليها ، والشعر يمكنه أيضا أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبرة عنها ، فالأجسام لا توجد فقط في المكان بل توجد مستمرة في الزمان ، وفي كل لحظة من استمرارها تبدو مختلفة وفي تكوينات مختلفة ، وكل مظهر من هذه المظاهر يترتب علي مظهر سابق عليه ، وكذلك أيضا يمكن للتصوير أن يحاكي الأفعال ولكن بواسطة الأجسام، فالأفعال ليست موجودة بدورها وجودا مجردا بل هي مرتبطة بموجودات جسمانية ، والشعر من جهة أخري يمكنه أن يصف الأجسام .ولكن بالارتكاز علي أفعالها والتصوير يمكنه أن يلتقط لحظة واحدة ولكن عليه أن يختار أى اللحظات أكثر امتلاءا بحيث تفسر هذه اللحظة السابقة واللاحقة عليها علي السواء .

وخلاصة رأى لسنج علي العموم أنه لا يمكن أن تتساوي امكانية التعبير في الفنون المختلفة ، فلا يجوز مثلا لفن التصوير أن يطمع إلي التعبير عن المضمون الذي يمكن لفن الشعر أن يعبر عنه حتى ولو كان المضمون واحدا ومن الأمثلة الموضحة لهذه النظرية أنه يمكن أن نتصور مصورا [1] أو نحاتا ينحت تمثالا لحصان في وضع معين فانه يعبر

---

(١) انظر فن الشعر للدكتور محمد مندور - المكتبة الثقافية .

عن حركته بلمحة مكانية تختلف في طبيعتها اختلافا بينا عما إذا أراد شاعر مثل امرىء القيس أن يعبر عن حركة الحصان ، وها هو ذلك البيت من الشعر الذي وصف به حركة الحصان فقال :

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

ويقول ابن الرومي في وصف حركة خباز:

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به

يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

مابين رؤيتها في كفه كرة

وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ماتنداح دائرة

في لجة الماء يلقى فيه بالحجر

وقد اختار الكاتب المصرى المرحوم ابراهيم المازنى هذه الأبيات ليوضح رأى لسنج السابق في حدود الشعر فقال [١] « كذلك الخباز يتناول قطعة من العجين . كرة ولا يزال يبسطها حتي تعود رقاقة مستديرة مسطحة يصنع بها بعد ذلك ما شاءت صناعته لانضاجها ويصف الماء يلقي فيه حجر فيحدث وقوعه فيه دوائر تتسع شيئا فشيئا حتي تضعف قوة الدفع ويغير الاضطراب الذي سببه سقوط الحجر ، وفي كلا المنظرين حركة اذا أراد أن يثبتها بالرسم علي اللوح احتاج أن يصنع فيها صورا كثيرة تمثل كل الحقيقة ولأمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومي بأبياته الثلاثة لأن هنا حركة هى مجال الشعر وليس للتصوير قبل بها أو قدرة علي إثباتها » .

تصنيف هيجل للفنون الجميلة :

ومن أشهر تصنيفات الفلاسفة للفنون الجميلة في القرن التاسع عشر تصنيف الفيليسوف الألماني جورج وليم فريدريك هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) وفلسفة هيجل في الجمال ليست في الواقع إلا فلسفة للفنون الجميلة ، وهي مستمدة من فلسفته المثالية

---

(١) ابراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم – ص ١٣٠ – طبعة الشعب ١٩٦٩ .

وأهم ما يمكن أن يلاحظ عليها هي أنها قد جاءت توفق بين العالم العقلي المطلق وبين العالم الحسى بعد أن كان سابقه كانط قد فرق بين عالم التجربة وعالم العقل أو الحقيقة المطلقة - ومن هنا فقد تأثر علم الجمال عنده بالصورة العامة لفلسفته ، وبناء علي ذلك فقد أصبح تصوره للجمال ، أقرب إلي مركب مؤلف بين التصور العقلي المجرد وبين المادة الحسية .. وبناء علي ذلك فقد قسم هيجل التعبير الفني إلي أنماط ثلاثة بحسب ترقي العقل في وعيه بذاته .

ولقد كرس هيجل الجزء الثاني من مؤلفه الكبير في علم الجمال لشرح كيف يتحقق المثل الأعلي للجمال - فهو يفسر تحقق هذا المثل الأعلي بأنه عملية تحديد لعلاقة الفكرة The Idea بتجسداتها وبحسب هذه العلاقة تتولد أنماط الفن المختلفة التي حددها هو بثلاثة أنماط . فإذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فانها تظهر في أشكال وفي صور غير كاملة ولا محددة لأن المبدأ المصور ليس كاملا فيها ولا باطنا بل هي تواصل البحث عنه . ولذا فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصوير وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها لكي تفرض نفسها ، فعلاقة المضمون بالصورة هي علاقة سلبية والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزي Symbolic art إنه نمط البحث عن التشكيل وليس به القوة القادرة علي التمثيل - ولقد تمثل هذا النمط الرمزي خاصة في العمارة المصرية القديمة .

أما النمط الثاني من الفن فهو الكلاسيكي الذي تجاوز نقائص النمط الرمزي وفيه تصل الفكرة إلي التطابق مع المثال أي أن المضمون والشكل يأتلفان وهذا هو أول نمط يوضح لنا معني المثال ويتمثل هذا النمط الكلاسيكي للفن في النحت اليوناني .

غير أن المثال يتراجع حين يصبح أشد وعيا بذاته أي يصبح ذاتيا وروحيا أكثر من اللازم فيحدث تعارض بين الفكرة وبين مظهرها الحسي ويتمثل هذا المثال في النمط الرومانطيقي وخاصة في فن الموسيقي الحديث .

ولأن المضمون الروحي هنا يتحد باله المسيحية وهو مختلف تمام الاختلاف عن إله الاغريق لأن إله الاغريق يصلح موضوعا للخيال الحسي وله شكل يماثل الشكل الانساني وهو مفرد تلائمه الفردية أما اله المسيحية فهو روحاني لا يقبل التجسد إنه يدرك ذاته في روحانيته اللانهائية وله ثلاث صور تتدرج في المستوي الروحي علي التوالي ، التصوير الذي يستند إلي المكان ذي البعدين ثم الموسيقي وهي أكثر الوسائل تعبيرا عن الباطن وأخيرا الشعر وهو الفن الكلى الذى يتضمن فى ذاته جوهر كل الفنون ويمكن أن

تصنف الفنون علي أساس هذه الأنماط الثلاثة علي النحو التالي :

يبين هيجل أن الرمز Symbol ليس إشارة Sign لأن الاشارة تفترض علاقة مصطنعة تقوم بينها وبين ما تشير اليه فقد نتفق علي لون معني أو علي شكل معين للدلاله علي موضوع آخر ويمكن أن نغير الاشارة المتفق عليها فقد نختار اللون الأحمر إشارة لإيقاف المرور أو نختار لوحة عليها كلمة قف أو إشارة باليد .. الخ .

وليس الأمر كذلك بالنسبة للرمز الفني حيث أننا نلاحظ وجود ارتباط قوى بين الرمز والفكرة التى يشير اليها فقد نستخدم الأسد كرمز للعظمة أو الثعلب كرمز للمكر أو الدائرة للأبدية أو المثلث للتثليث والرمز مع ذلك يظل يثير معني الإيهام والالغاز Ambuiguite لأن الرمز لا يستغرق كل الصفات التي يرمز اليها فقد يعني أكثر مما يرمز إليه ، فالأسد قد يرمز للعظمة أو للقوة أو للحيوان نفسه إذا فسر بالمعنى الحرفى كما أن المعني الذي يرمز له الأسد قد ترمز له برموز أخري متعددة فقد نرمز للقوة بالثور لا بالأسد أو بالقرون وهذا الغموض والإلغاز الناتج عن طبيعة الرمز يميز فترة بأكملها من تاريخ الفن الشرقي القديم التي تميزت بالصفة الرمزية وهي مستمدة من صفة الجلال أو الروعة فالرمزى والجليل كلاهما يتميزان بصفة مشتركة هي اللاتناسب أو التعارض والصراع بين الشكل والمضمون فالمادة تطغي علي العنصر الإلهي وتستخدم كوسط محيط بالروح وليست تمثيلا لها .

ويضرب أمثلة لهذا الفن الرمزي بالعمارة المصرية القديمة في معابدها وأهراماتها التي توحي بالأسرار والألوهية هنا لا تمثل الجوهر الروحاني تماما ويضرب أمثلة أخري لمعابد الهنود والبابليين والكلدانيين وشعر اليهود القدماء الذي يمتلىء بالرموز وهو يوحي بفكرة الجلال أو الروعة التي سبق لكانط أن ذكرها لأن المعني الروحاني لا يتمثل بوضوح في الشكل الرمزي لأنه يظل خارج الصورة بل يظل لغزا مغلقا علي نفسه سواء لأهل زمانه أو بالنسبة لنا لذلك رأى الإغريق في أبي الهول المصري كائنا يوجه الألغاز لأنه كان لغزا عند المصريين لكن الذي حل اللغز كان إغريقيا - هو أوديب .

وعندما يتعرض لتصنيف الفنون المختلفة وعلاقتها ببعضها يصف هيجل العمارة بأنها أثقل الفنون وأكثرها صمتا . لأنها تتشكل بحسب قوانين الوزن والثقل - وإذا كانت تتجه إلى تحقيق وظيفة معينة والتعبير عن الجمال إلا أن غايتها العملية في البدء في بابل ومصر لم تكن واضحة كانت في البداية رموزا لقوي الطبيعة لأشعة الشمس أو ارتباط الجماعة - فالعمارة بحكم خامتها الوسيطة medium تنتمى إلي النمط الرمزي

الذي كان يحمل ما في الطبيعة من مناظر تلال أو غابات أو أعمدة معاني رمزية مختلفة كانوا يحملونها معاني والغازا غير أن الجانب النفعي للعمارة بدأ يزداد ظهورا في نهاية المرحلة الرمزية ثم في المرحلة الكلاسيكية فبدأ يؤدي وظيفة جديدة أن يكون مقر الآلهه لكن وظيفتها لم تعد محددة بعد ذلك إذ صارت العمارة المسيحية في الكنائس القوطية تعبر عن الرمز وعن المنفعة معا ومع تطور العمارة بدأت تقلل من استنادها علي المادة الصلبة بدخول النوافذ الزجاجية .

وإذا كانت الصورة المادية في الفن الرمزي لاتفصح عن الروح إلا أن الفن الكلاسيكي يصل إلي الشكل المناسب للروح وهو يتخذ من شكل الجسم الانساني أنسب الأشكال للتعبير عن الروح وهذا هو ما أدركه الاغريق وظهر في تماثيل الآلهة عندهم.

ولقد نجح الإغريق في إظهار عنصر الفردية في الروح الالهي المطلق حين لم يتصوروا الألوهية في إله واحد بل في مجموعة من الآلهة علي رأسها زوس وأبوللون إله النور ومارس إله الحرب وهفايستوس إله الصناعة وديونيسوس وديميتير .. الخ .

ولقد تحرر النحت اليوناني من الجمود والتصلب حين توصل إلي مبدأ الفردية ولعل مرجع هذا التحرر هو الديانة اليونانية التي لم تقتصر علي الباطن بل كانت تتجه إلي الحواس فعملت علي خلق صور جديدة محسوسة في الفن .

ويلاحظ هيجل أن النحت الإغريقي وإن كان يعبر عن الروح Spirit-l'esprit إلا أنه لا يكفي للتعبير عن باطن النفس ومشاعرها رغم أنه ارتفع بالطبيعة إلي المستوي المثالي وجسد الروح وحقق مثال الجمال Ideal Beauty .

ويشبه النحت العمارة في اعتماده علي المادة ذات الأبعاد الثلاثة غير أنه يتميز عنها في الروحانية والفكرة الواضحة لأنه أكثر ايضاحا عن المضمون الفكري إذ أنه يفصح عن الجوهر الروحاني الذي يتخلل البدن كما يعبر الوجه بتفاصيله عن الروح الكامنة وراءه .

لكن تقدم الروح المطلق قد أبدع بالإيمان بالمسيحية الذي يوجه النفس إلي تأمل ذاتها ونبذ العالم الخارجي علي نحو ما بدأ سقراط والرواقيون يمجدون الباطن ويبشرون بتطور الروح فيدخل الفن مرحلة جديدة لا تتميز بتوافق الروح مع الجسد بل تتميز بتوافق الروح مع ذاتها وهذا مبدأ الفن الرومانطيقي ويصير الحب تعبيرا عن توافق الروح مع ذاتها كما كان الجمال تعبيرا عن توافق الروح مع تجسدها الحسي وتكون فنون النمط الرومانطيقي أقدر الفنون تعبيرا عن هذا المبدأ وهي فنون التصوير والموسيقي والشعر .

ويمثل فن التصوير الباطن ولكن في صور الموجودات الخارجية إذ علي الرغم من أن الفنان هنا يلجأ إلي استخدام المناظر الخارجية مثل السماء والأشجار إلا أن روح الفنان هي التي تبعث الحياة في هذه الأشياء لأنه يضيف إليها إحساسه بخلاف فن النحت والعمارة حيث لا مجال لأحاسيس الفنان ، وفي التصوير نجد أول خطوات الانتقال من الفنون التشكلية إلي فنون الصوت إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح Surface ويستعمل الضوء والظلال والألوان وهى أقل المواد المادية ثقلا . لذلك نجد أن أعظم من نبغ في التصوير هم أهل فينيسيا والهولنديون، ولعل ذلك لأن أرضهم تتخللها المياه والبحار علي نحوما ما نجد في تصوير دورر Durer ورافائيللو .

ويدين فن التصوير بارتقائه إلي الدين المسيحي إذ يعرض أحاسيس النفس وآلامها ويبين كيف يحقق الإيمان بالله السلام والطمأنينة وكيف يمتلأ القلب بالمحبة الإلهية فالإيمان والقيم الأخلاقية تتضح أكثر في فن التصوير وقد بلغ فن التصوير أعلي مراحله في فن البورترية Portrait حيث تمثل قسمات الوجه كافة المشاعر الإنسانية علي نحو ما نجد في تصوير تسيان Titiens .

ثم تكون الموسيقى ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتكون أكثر تجريدا وذاتية عن الفنون السابقة إذ ينتفي المكان بأبعاده الثلاثة أو ببعديه وتستند إلي حاسة السمع وهي أكثر تجريدا من حاسة البصر ونحن فيه لا نتأمل شيئا خارجيا بل نتتبع حركة النفس والباطن ونحن نسمع اللحن كما يتردد في داخلنا واللحن يستدعى تدخل الذاكرة وهي قوة نفسانية من أجل تتبع العمل الموسيقى كله ومن هنا يتضح أنها أكثر روحانية وأكثر تعبيرا عن حالات الشعور الباطن من انفعالات وعواطف مختلفة كالفرح أو الحزن أو النشوة أو القلق .

وهي تشبه العمارة من حيث أنها تستخدم قوانين الرياضة لتنظيم الإيقاع والصوت ولكنها تختلف عن العمارة من جهة عدم اعتمادها علي المادة الحسية الثقيلة بل يصبح المحسوس فيها باطنيا .

أما الشعر الذي يخصص له هيجل حوالى ربع محاضراته في علم الجمال فهو الفن الكلي وهو فن معبر عن باطن الروح ولكنه أيضا معبر عن الوضوح التشكيلي الذي نجده في النحت ، وهو فن يجمع المكانية والزمانية لأنه يستخدم الصور ذات الشكل المكاني ولكنه يحكي أيضا تاريخ البشر والناس وعبر الزمان نجد فيه اللوحات التصويرية كما

نجد فيه حركة الروح الباطنية وواسطته هي الصورة الخيالية the image وليس الصوت ، والصورة الخيالية هي وسط بين الوجود الجسمانى وبين العقل المجرد ، والمعني في الشعر أهم من الصوت أى أنه فن يجمع بين مبدأ التشكيل ومبدأ الموسيقى .

وللشعر عند هيجل ثلاثة أصناف الشعر الملحمي Epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامي Dramatic .

أما الشعر الملحمى فهو تعبير عن الحياة القومية للشعب والأبطال فيه لا يمثلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار ، فغضب أخيل في الإلياذة إنما يبلور ثورة الإغريق وتحفزهم لحرب طروادة وفي هذا الشعر تظهر خصائص الحياة العامة ومميزاتها الجغرافية والحضارية والفكرية وعاداتها وديانتها والصراع الذي يظهر في هذا الشعر يتخذ مظهر الحرب ومن أمثلة ذلك الإلياذة وراماياتا [١] وأشعار أوسيان Ossian وتاسو Tosso وأريوستو Ariosto [٢] و يناسب هذا الشعر وصف نفسية البطل وتمسكه بالشجاعة التى تناسب التعبير الملحمى لا الغنائى ولا الدرامى .

وعلي الطرف الآخر من الشعر الملحمي يأتي الشعر الغنائى حيث ينعزل الفرد عن بيئته وعصره وفي حين يزدهر الشعر الملحمى في المجتمع الذي يكون في دور النشأة لم يستقر بعد نجد الشعر الغنائى يزدهر عندما يكون المجتمع قد استقر وتحددت فيه العلاقات واتخذت صورة ثابتة عندئذ ينطوي الانسان علي نفسه لينفصل عنه ويكون له مشاعره وأفكاره الخاصة . والنفس الفردية هي التي تقدم مادة هذا الشعر وليست الأحداث القومية ، ويضرب مثلاً بالشعر الغنائى لجوته في العصر الحديث لأنه استمد مادة شعره من أحداث حياته الخاصة – ويختلف الشعر الغنائى عن الشعر الملحمى حتي في الوزن لأن مضمون هذا الشعر وهو الحركة الباطنية للذات فنجده يتخذ تنوعا في الوزن .

ثم يأتي الشعر الدرامي ليكون مركبا من الشعر الملحمي والشعر الغنائى يجمع بين العامل الشخصى الفردى للشعر الغنائى وبين العوامل الاجتماعية والأخلاقية للشعر الملحمي وفيه تمتزج الأهداف والنوايا الشخصية بالمواقف الخارجية ففيه الذاتية المستمدة

---

(١) شعر ملحمي ودينى في السنسكريتية يحكي بطولة راما .

(٢) أوسيان يعرف في الملاحم الانجليزية وتركوا توتاسو وأريستو كلاهما من شعراء الملاحم الايطالية في عصر النهضة .

من الطوايا الانسانية والموضوعية المستمدة من الأحداث الخارجية كما في الشعر الملحمي وقارن بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية أو بمعني أدق الشخصية التراجيدية فالشخصية الملحمية شخصية ذات حيوية متعددة الجوانب والمواقف والبطل الملحمي يرتبط بأسرته ووطنه وحبه كما نجد في أخيل مثلا . وقد تكون الشخصية الدرامية أيضا متعددة الجوانب ولكن الصراع الذى يدور في باطنها يكون محدودا وبحدود معينة وبانفعال خاص يسود الشخصية ، فالانفعال السائد يطغى علي باقي الجوانب في حين أنه في حاله الشخصية الملحمية تبرز كل الجوانب علي حد سواء بوضوح كذلك بالنسبة لفكرة القدر واختلافها في الملاحم عنها في الدراما فالقدر الخارجي بالنسبة للدراما يبدو من خلال أثره في شخصية الفرد واستجابته لهذا القدر أو الأحداث الخارجية في حين أنه في الشعر الملحمي يكون للقدر والأحداث الخارجية قيمتها المستقلة عن صداها في الشخصية الإنسانية لأن البطل الدرامي يتدخل في تشكيل قدره إنه يخلق قدره بنفسه في حين يبدو القدر في الملاحم نتيجة لقوي الظروف الخارجية الموضوعية والبطل يتبع قدره أو يدخل في دائرته .

وتتميز التراجيديا بالصراع الذي يدور بين طرفين كلاهما يمثل العدالة بحيث أن انتصار أحدهما يؤذى قوة عادلة أخري ومن هنا تنشأ الأخطاء التراجيدية .

وإذا كان النحت اليوناني يمثل لنا القوي الأبدية في هدوئها واستقرارها وطمأنينتها إلا أن التراجيديا تمثلها لنا في صراعها من خلال البطل الإنساني فصراع الأسرة والدولة أو الأبوة والأمومة لذلك وجد هيجل في مسرحية انتيجونا لصوفوكليس مثالاواضحا لما ينبغي للتراجيديا أن تكون عليه ، فوفاء انتيجونا لحقوق الأخوة والأسرة يدخل في صراع مريرمع الوفاء للوطن والدولة وكلاهما عدل ولا ينتهي الصراع إلا بموت البطل - إن أبطال التراجيديا أبرياء مذنبون في وقت واحد لايندفعون إلي العمل إلا بدافع نبيل .

وقد بحث هيجل في الكوميديا والفرق بينها وبين المضحك والساخر وتبين أن في الكوميديا يسود الشعور بالثقة في النفس والتأكد في حين تظل في الواقع تناقضات وفشل يظهر خطأ هذه الثقة - ويري في كوميدياأرستوفان قديما نموذجا لهذه الثقة ويتساءل أيضا لِمَ لَمْ يبلغ الشعر العربى مرتبة الشعر الدرامى فى حين ازدهر فيه النوعان الملحمي والغنائى ويفسر ذلك بأن النظرة الشرقية والاسلامية لم تسمح بنشأة الشعر الدرامي لأنه افتقد استقلال الشخصية الانسانية بحريتها فخضوع الفرد لقوي الهية تقرر له مصيره لم يكن يسمح له بالفردية .

كذلك سارت فلسفة هيجل في الفن من تصنيف لأنماطه الثلاثة إلي تصنيف للفنون المختلفة يبين تقدمها أو تطورها بحيث أن العمارة بتطورها تؤدي إلي النحت ويضرب مثلا بالمسلات التي هي أعمال فنية تتوسط العمارة والنحت ، كذلك يؤدى النحت إلي التصوير ويضرب مثلا بالـ bas - relief الذى ينتمى إلي التصوير والنحت معا ويتتبع تطور فن معين عبر الحضارات المختلفة وبين عوامل ازدهاره علي ضوء هذه الحضارات .

تصنيف إتيين سوريو للفنون :

وقدم الفيليسوف وعالم الجمال الفرنسى المعاصر اتين سوريو [١] مذهبه في تصنيف الفنون أودعه كثيرا من الملاحظات والآراء التي ما زال لها في علم الجمال المعاصر صدي كبير .

وأهم ما عني به سوريو هو نقده للتصنيفات التقليدية للفنون التي سارت علي قسمتها إلي فنون تشكيلية وفنون سمعية أو بفنون تعتمد علي المكان وفنون تعتمد علي الزمان غير أن التفكير في هذه التفرقة سرعان ما يكشف عن قصورها عن توضيح حقيقة الفنون التي تتناولها .

فالحقيقة أنه قد يبدو لأول وهله أن موضوعات النحت والعمارة والتصوير تحتل مكانا ذا أبعاد محددة في حين أن أعمالا أخري فنية كالموسيقي والشعر لا تشغل مكانا محددا وليس لها أبعاد سوى أبعاد الزمان الذي تستغرقه حين تتابع علي مدي فترة من الزمن وهي لا تقدم لنا ولا نستطيع أن نستوعبها في إدراك واحد أو دفعة واحدة علي نحو ما ندرك موضوعات الفنون التشكيلية .

غير أن مثل هذه التفرقة بين الفنون علي أساس الاعتماد علي المكان والزمان ليست في الواقع حاسمة كما يبدو لأول وهلة ، ومن يتقصى حقيقة الدور الذي يلعبه الزمان في الفنون يجد أن له دوراً هاماً في كل الفنون حتى بما فيها الفنون التشكيلية مثل العمارة نحاول الاحاطة به فهل نستطيع أن نلم به ونستوعبه دفعة واحدة أن نجتازه ونتخلله فى زمان معين ؟ بغير ألا يقتضي منا أن نصعد ونهبط وندور في أرجائه بل ألا يتغير مظهره بحسب ساعات النهار وفصول السنة من حيث الإضاءة والشكل ؟ .

وإذا كان العمل المعماري يفترض الزمان ألا تفترض الموسيقى مثلا وهي الفن الزماني بالمعني الأتم مكانا ؟ فمما لاشك فيه أنها أيضا تنطوي علي أبعاد ضرورية لتحديد

---

(1) Souriau, E. La Corres pendance des arts.- Flammarion Paris 1969.

صدي الصوت أو ما يسمى بالمسافات الهوائية perspective aerienne ومن ثم يختلف الصوت علي المدي البعيد أو القصير ومن الأصوات ما يعلو ومنها ما يهبط ، بل يقتضي ترتيب الآلات علي أبعادمعينة فى المكان خاصة فى الأوركسترا إذ توجد الكمان دائما علي اليمين والـ violencelle والكونترباص علي اليسار وتتخذ الآلات النحاسية مكاناتها المخصص لها .

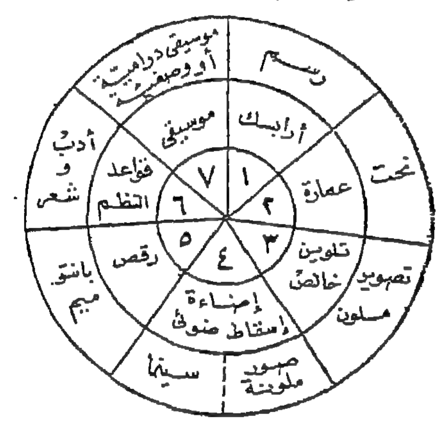
والخلاصة هى أن في الأعمال التشكيلية زمانا ضمنيا يدخل في الإدراك غير أنه لايسير علي تتابع محدد أو لاينتظم في تعاقب مفروض علي نحو ما نجد في الموسيقى أو الشعر كما أن في الموسيقي أيضا مكانا ضمنيا تفترضه أصواتها وآلاتها ، وكما يرفض سوريو التفرقة بين الفنون علي أساس فكرتي المكان والزمان يرفض التفرقة بين الفنون على أساس أن بعضها يخاطب البصر وبعضها يخاطب السمع لأنها ليست بدورها حاسمة فبعض الفنون التي نظن أنها تخاطب السمع لاتقتصر عليهما بل تفترض الحركة العضلية ، ففنون الرقص والنحت والعمارة تفترض هذه الحاسة بوضوح بل أنها تظهر أيضا في الموسيقى والشعر لما في النطق من حركة عضلية بل إن حاسة البصر تشارك في فنون الأدب والشعر وذلك حين يقرأ مثلا .

وينتهي سوريو من نقده للتصنيفات التقليدية إلي استبعاد تصنيف الفنون الجميلة علي أساس تنوع الاحساسات ويفضل الاعتماد علي الكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية أو ما يسميها هو qualia ويصبح من السهل أن نتبين أن اللون مثلا هو الصفة الغالبة في فن التصوير La peinteure ، والبروز relief هو الصفة الغالبة في النحت والحركة في الرقص ، والصوت الخالص في الموسيقى وعلي أساس هذه الصفات الغالبة أو الكيفيات تختلف الفنون فيما بينها وقد انتهي إلي حصر سبع كيفيات أساسية هى: الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركات والأصوات المفسرة في اللغة الأصوات الخالصة الموسيقية .

وعلي أساس كل كيفية من هذة الكيفيات قدم سوريو فنين أحدهما ينتمي لفئة الفنون المحاكية أو التمثيلية imitatifs representatifs أى القادرة على تقديم موضوع معين ، أما الآخر فينتمي لمجموعة الفنون التجريدية أو الموسيقية أى أنه سلم ضمنيا ولمتطلبات مذهبه في الفنون بهذه التفرقة بين فنون تحاكي أو تقدم موضوعا وفنون تجريدية لاتقدم موضوعا معينا واستخرج ارتباطا قائما على أساس الكيفيات الحسية بين أزواج من

الفنون المحاكية وغير المحاكية .

فبالنسبة للخطوط مثلا يقوم فن تجريدي هو فن الزخرفة L'Arabesque وفن تمثيلي محاكي هو فن الرسم . وبالنسبة للأحجام يقوم فن تجريدي هو العمارة وفن تمثيلي هو النحت. ويكتفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلي الرسم التوضيحى الآتي :



١- خطوط ، ٢- أحجام ، ٣- الوان ، ٤- إضاءة ، ٥- حركات ، ٦- أصوات مفسرة في اللغة ٧ - أصوات موسيقية .

وقد اعتبر سوريو الفنون التجريدية غير المحاكية فنونا من الدرجة الأولي لأنها تكتفي بتقديم كيان منظم لموضوعاتها أما الفنون المحاكية فقد اعتبرها فنونا للدرجة الثانية لأن النظام فيها يشير إلي موضوع آخر يوحي به الشكل الظاهري لموضوعها بمعني أنها تنطوي علي تنظيمين : تنظيم ظاهري مباشر للموضوع الحسى وتنظيم آخر غير مباشر يقع للموضوع الذي يقدمه المظهر الحسي المباشر ، ففي هذه الفنون ثنائية وجودية أو أنطولوجية كما يسميها وجود العمل الفني ذاته ووجود آخر للموضوع الذي يوحي به (١) ويترتب علي ذلك أيضا أنه ينطوي علي صورتين صورة من الدرجة الأولي تتعلق بالعمل ذاته وصورة من الدرجة الثانية تتعلق بما يمثله أو يقدمه من موضوع خارجي وتقوم بين الصورتين علاقات من التوافق والانسجام أو عدم التوافق .

ولتوضيح هذا الرأى نفترض تمثالا من الرخام للآلهة ديانا مثلا ، إلهة الصيد عند اليونان ، فمن جهة ما يمكن أن نتبين في الرخام شكلا ذا خصائص ذاتية له مثلا نسبه

(١) المرجع السابق ص ١٢٦ .

وانحناءاته وتجاويفه وملمسه إلي آخره ، وكل هذه الخصائص تتعلق بالصورة الأولية له ولكن من جهة أخري يمكن أن ينصرف انتباهنا إلي ما يمثله تمثال الرخام فنرى صورة الإلهة ديانا إلهة الصيد ذات الساقين الطويلتين والوجه الرفيع والقوس بيدها متكئة علي الغزال وكل هذا ما تعنيه بالصورة بالدرجة الثنائية .

وليس معني تضمن العمل الفني ذى الدرجة الثانية صورتين أن إحداهما تنفصل عن الأخري بل تقوم بين الصورتين أو النظامين علاقة من التوافق الجمالي بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع الممثل وكثيرا ما تختفي الصورة الأولية علي المشاهد الذي ينصرف انتباهه عادة إلي الصورة الممثلة أو الصورة الثانية عند تأمله للعمل الفني .

ولكن قد يحدث أن تنصرف عناية الفنان إلي الصورة الأولية أى إلي التنظيم الشكلي للعمل الفني وخصائصه الحسية المباشرة ولا يتجه إلي إخفائها في العمل الفني علي نحو ما سار الفن التقليدي خاصة في التصوير وكثيرا ما تغلب الزخرفة أو تلاعب الألوان أو تشويش الصورة الممثلة وما أكثر ما نجد أمثله لتعارض الصورتين في الفن الحديث فيد يسري ملصقة علي ذراع يمني وعينان مرصوصتان علي وضع رأسى في وجه نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود علي نحو ما نجد في تصوير جوان جريس مثلا أو بيكاسو وقد ينتج عن هذا الأسلوب غموض وإبهام للصورة المقدمة أو الموضوع المتمثل ولكنه غموض مصدره العناية بالجمال الفني وقد يكون من دواعي الغموض والتشويه في الصورة الواقعية الممثلة فكرة خاصة علي نحو ما نجد عند السورياليين أو المستقبليين حتي لا يكون مصدر التضليل في الصورة الواقعية هو الدواعي الجمالية بل ما يقصد الفنان إليه من أفكار ترتبط بالموضوع كان يصور الماضى والمستقبل في لحظة واحدة مثلا وقد عني سوريو بتوضيح جوانب الصلة والتناظر الذي يمكن أن يقوم بين الفنون الجميلة التي توصل إليها في تصنيفه لها .

ومن أهم المقارنات التي عقدها بين الفنون هي مقارنة كل زوج من الفنون يكون أحدهما من الدرجة الثانية والآخر الذي يناظره من فنون الدرجة الأولي ففن الدرجة الثانية هو كما ظهر لنا فن مركب أو مزدوج الصورة فالرسم هو فن من الدرجة الثانية ، لأنه فن قادر علي التمثيل أو علي تقديم موضوع من الواقع الخارجي يمكن إذ تجرد من وظيفة التمثيل أن ينتهي إلي فن تجريدي يناظره ألا وهو فن الزخرفة (الارابسك) ومثال آخر كفن « البانتوميم » إذ يمكن أيضا إذا جردناه من الصورة الثانية أو من الموضوع الذي يقدمه أن ينتهي إلي فن تجريدي يناظره هو الرقص - وبالمثل أيضا إذا افترضنا تمثالا من

الرخام وعمودا من نفس المادة فسوف نري أن كليهما يشارك الآخر الصفات الحسية ومن حيث وجود الحجم والامتداد المكاني ويخضعان لتلاعب الضوء والظلال ولكن سرعان ما يتضح لنا أن التمثال يمكنه أن يمثل لنا موضوعا من الواقع الخارجي كأن يكون امرأة أو حصانا فإن جردناه من هذا الموضوع فلن يفضل التمثال العمود في خصائصه الجمالية ولن يزيد عليه في شئ وعلي هذا النحو يمكن أن نقول إن العمارة والنحت زوجان من الفنون المتناظرة علي نحو ما يكون فنا الرقص والبانتوميم أو الأرابسك والنحت . وعلي هذا النحو نجح سوريو في التوصل إلي تصنيف للفنون يكشف عن التناظر والارتباط بين بعضها والبعض الآخر وإذا كان هذا التناظر قد ظهر لنا قائما علي أساس تنظيم لسلالم الكيفيات الحسية gammes إلا أنه استطاع أن يستخرج نوعا من التقارب بين فنون الدرجة الواحدة أى الفنون التي تظهر في دائرة واحدة في الرسم التخطيطى الذي وضح به تصنيفه فتقوم بين فنون الدائرة الداخلية مثلا رابطة مرجعها أنها جميعا تعتمد علي الصورة القائمة في التنظيم الجمالي للأعمال ذاتها وعلي ذلك يقوم بين الكتدرائية والزخرفة (الأرابسك) والرقص والسمفونية تشابه واضح يعتمد علي عدم تقديمها لأى موضوع مستمد من الواقع الخارجي ولاتحاكيه . ولعل أثر هذا التقارب يظهر من واقع اللغة ذاتها عندما نقول موسيقي الألوان أو الطابع الأرابسك أو الزخرفي في رقصة معينة .

ومن قبيل المقارنات التي ذكرها سوريو في مؤلفة عن التناظر بين الفنون مقارنته لفني الأدب والموسيقي ، ويعد سوريو الأدب ضمن مجموعة الفنون التصويرية التي يسميها فنون الدرجة الثانية فهو يصور عالما من الأحداث والشخصيات تقوم بينهم علاقات تكون المضمون الذي يشير إليه باسم الصورة الثانية .

ويلاحظ أن أسلوب عرض المادة الكلامية وموسيقي هذا العرض ووزن العبارات وانسجامها وإيقاع الكلمات تكون ما سماه بالصورة الأولية وهو ما يعرف بشكل العمل الفني.

وفي مقابل فن الأدب يكون فن الموسيقي نموذجا لمجموعة من الفنون غير التصويرية التي يسميها سوريومجموعة فنون الدرجة الأولي أى فنون الشكل التي لا تعني بتصوير موضوع أو تقديم شخصيات وبناء على هذاالتحليل لطبيعة الأدب والموسيقى يتضح أن الموسيقي تقف علي طرف نقيض من الأدب . ولما كان الأدب لا يخلو من معني أو من مضمون فكذلك نجد الموسيقي تفشل إذا ما عمدت إلي تصوير عالم معين من الأشياء أو المعاني .

وقد يتبادر إلي الذهن السؤال الآتي وهو لم لاتقوم بين الموسيقي والأدب علاقة اتصال بحيث يكون مقام الأدب بالنسبة للموسيقى كمقام فنون الدرجة الثانية من فنون الدرجة الأولي : ولم لا يكون الأدب هو المقابل التصويري لفن الموسيقي اللاتصوري ؟ .

لكن سوريو لايري وجود مثل هذه العلاقة بين الأدب والموسيقي لأننا إذا ما نظرنا إلى الأداة الحسية المستخدمة في كل فن من هذين الفنين نجدها مختلفة كل الاختلاف عن الآخر ، فالأداة الحسية في الأدب هي أصوات اللغة المنطوقة ، في حين أنها في الموسيقي الأصوات الآلية ، وهذا الاختلاف في الأداة الحسية يعد حائلا دون قيام هذا الارتباط وإن كان كلاهما يخاطب الأذن أساسا ويعتمد علي ذبذبات الصوت ، ولكن الكيفيات الحسية - والسلالم - gammes المتدرجة لهذه الكيفيات تختلف بالنسبة لكل منها فالسلم الدرجي لأصوات اللغة المتميزة في حروف ومقاطع تختلف عن سلالم لغة الموسيقي ومن ثم يتضح أن العلاقة الواجب توافرها بين فنون الدرجة الأولي وفنون الدرجة الثانية من حيث وجوب وجود معامل واحد يناسب كيفيات فن الأدب والموسيقي غير متوفر .

والنتيجة الواضحة من هذا التحليل لطبيعة هذين الفنين تتلخص في أن التشابه البادي لأول وهلة بين وسائلهما لا يجعلهما فنين مكملين لبعضها .

ورأى سوريو في الموسيقي أنها بطبيعتها لا تحتمل تصوير موضوعات من العالم الخارجي فإن وجدنا أمثلة لموسيقي تصويرية أو معبرة عن قصة أو أفعال فانما يصور عالما مشابها للعالم الواقعي وقد تتضمن الموسيقي كثيرا من الرموز والاشارات المستمدة من الحياة الاجتماعية إذ قد يدخل الموسيقى مثلا أصواتا يستمدها من الطبيعة كصوت الرعد أو الطيور أو يستوحي رقصة شعبية ولكن أسلوب الموسيقي سرعان ما يطغي علي التصوير ليجعل من العمل الفني عملا - لا تصويريا وبالمثل لا يجوز للأدب أن يكتفي بالشكل أو بالزخرفة الصوتية وحدها - ومحاولات تخلص الشعر من المعني التي تجد أمثلة لها عند بعض المبتدعين من أشياع مذهب المستقبلية أو اختراع كلمات لاوجود لها فى اللغة للتأثير بالصوت المنطوق إنما انتهت هذه المحاولات إلى الخروج بالعمل الفنى عن جوهر الأدب.

ويلتقي سوريو في رأيه هذا عن الأدب برأى معاصره الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر وما ذهب إليه من آراء خاصة بفن الأدب الذي جعل له مكانة متميزة عن سائر

الفنون كما عني بخصائص النثر الأدبي وميز بيه وبين الشعر فى مؤلفه " ما الأدب ؟ " (١)
والتفرقة الرئيسية التى وضعها سارتر بين الكاتب والشاعر هى تفرقة ذات أهمية بالغة عند النقاد المحدثين ذلك أنه يؤكد أن الشاعر إنما يقف إزاء الأصوات كما يقف المصور إزاء الألوان أو الموسيقى إزاء الأصوات وكذلك نجد الشاعر ينفعل بالكلمات يستغرق في أصواتها ومظهرها المرئى وارتباطاتها بحيث تتجاذب وتتنافر على نحو ما يكون الحال في الألوان والأصوات.أما بالنسبة للكتابة ولفن النثر فليس الأمر كذلك . فالكاتب الأديب له موقف يختلف فيه عن مواقف سائر الفنانين.إنه ملتزم بقضية معنية.واللغة عنده لابد أن تحيـــل القارىء إلي معني وراءها وليس الأمر كذلك بالنسبة للألوان والأشكال والأنغام إنها ليست علامات ولا إشارات تحيلنا إلي معاني وراءها وإنما هي أشياء لها وجودها الذاتي ، ومن هنا لا يطالب سارتر المصور ولا الموسيقي بما يطالب به الأديب والكاتب بالالتزام بقضايا معينة(٢) .

هذه نماذج من تصنيفات الفلاسفة للفنون حاولوا فيها الخروج بمقارنات لجمالياتها ولن نستطيع أن نحيط بكل ما يقال في هذا الموضوع الذي تختلف وجهات نظر المفكرين فيه .
فقد رفض كروتشه مثلا وضع أى تصنيف للفنون فكان هذا رأيا مستمدا من فلسفته التي لا تجعل لاختلاف الوسائط أهمية وبالتالي تلغي فكرة التنوع بين الفنون ذلك لأنه حدد العمل الفني في الظاهرة العقلية أو ما سماه بالحدس . وذهب إلي العكس من ذلك الفيلسوف الأمريكى جون ديوى حين أكد أهمية المادة الوسيطة (٣) ورأى أن لكل عمل فني مادة تحدد الصفة الحسية الغالبة عليه ، وليس هناك مادة مهما كانت مبتذلة لا تصلح واسطة تخضع للمعالجة الفنية . لكنه يضيف بأن هناك مادة مشتركة بين الفنون جميعا حددها بالصفة المكانية الزمانية التي لابد أن تتوفر في كل انتاج فني ، وقد كان الرأى السائد أن الأصوات ليست سوي علاقات زمانية حتي جاء وليم جيمس فبين كيف

---

(١) انظر د. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر فلسفة الفن عند سارتر ص ٢٣٠ وص ٢٥٦ .

(٢) أنظر الفن خبرة لجون ديوي ترجمة د . زكريا ابراهيم الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون.

(٣) انظر الفن خبرة لجون ديوي ترجمة د . زكريا ابراهيم الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون .
The Common Substance of the arts .

يكون للأصوات بعداً مكانيا ولها أحجاما فالتقي في رأيه هذا بما سبق لسوريو الفرنسي أن وضحه بصدد المكان والزمان وعلاقتهما بالفنون .

الجماليات المقارنة للفنون الجميلة :

ولقد انصرفت عناية الفلاسفة والنقاد إلي البحث في جماليات الفنون المختلفة لما لمسوه من صلة وثيقة بين بعضها والبعض الآخر حتي ليصدق عندهم أن الفن ليس الا مجموع الفنون أو علي قول الشاعر فكتور هوجو والريح هي كل الرياح .

وقد يعني مؤرخ الفن أو عالم الاجتماع بالبحث في اتجاه الفن والأدب في حقبة معينة من التاريخ ، وفي مكان معين كما لو حدث أن اخترنا عصر النهضة الايطالية مثلا ثم بدأنا نتتبع السمات المميزة لفنون هذا العصر في أوروبا فنجد توازنا معينا يسود فن الأدب في قصائد بتراركه وعمارة مجالس الدومو وتصوير ونحت مايكل أنجلو ، وهذه الصلات بين الفن والأدب والواقع التاريخي والاجتماعي تظهر أوجه التشابه والاختلاف في فنون الحضارات المختلفة .

ويبين لنا تاريخ الفن كيف تتغير القيم الجمالية بفعل الثورات الاجتماعية كما يبين لنا التقاء جملة فنون في روح عصر واحد مثل الروح القوطية أو الباروك أو الواقعية أو الانطباعيه في أوروبا . فقد أثرت روح العصر في تاريخ الأدب بقدرما أثرت فى تاريخ الفنون .

ومثال ذلك ما حدث في القرن السابع عشر في أوروبا من اكتشافات علمية كبيرة تحققت مع كوبرنيقوس وجاليليو ، فظهر أن الأرض ليست هي مركز الكون وأنها تدور حول الشمس و بين علم الفيزياء أن الكون مادة وحركة يمكن قياسهما بالرياضيات وترتب علي ذلك ثقة الإنسان في عقله وفي قدرته علي المعرفة العلمية وعبرت فلسفة ديكارت عن هذه الرؤية وسادت نظرة عقلية سادت عصر الباروك الذي امتد من منتصف القرن السادس عشر إلي منتصف القرن الثامن عشر وتميز هذا العصر بحركة دينية كاثوليكية معارضة للإصلاح الديني conter Reformation ظهرت في اسبانيا بادىء الأمر ثم امتدت إلي ايطاليا وباقي دول أوروبا التي اتبعت توجيهات مجمع ترنت Council of Trent فألزمت الكنيسة المصورين بضرورة غطاء أجساد القديسيين بالأردية المناسبة وتحول المسيح في التصوير إلي رجل ملتح بدلا من تصويره علي صورة أبوللو وتحولت شخصيات ال جريكو EL-Greco إلي كائنات أقرب إلي الروحانيات ومن أشهر لوحاته المعبرة صعود العذراء مريم .

وصور فيلاسكيز ارستقراطية عصر الباروك المحيطة ببلاط فيليب الرابع ومن أشهر لوحاته المعبرة عن ذلك لوحة الوصيفات Las Meninas على أى الحالات فقد ذهب أحد كبار مؤرخي الفن ولفلن Wolflin في كتابة مبادىء الفن إلى القول بأن فن عصر النهضة تميز عن فن الباروك بأنه فن خطى linear في حين اتصف فن الباروك بأنه تصويري painterly ففي النوع الأول تظهر الخطوط واضحة مع تسطيح في حين تنساب في النوع الثاني الخطوط لتذوب الأشكال في الألوان والأضواء.

وقد كان لهذه التفرقة أثرها عند نقاد الأدب ، فذهب ولزل Walzil إلي القول بأن أدب شكسبير أقرب إلي الباروك حيث لا توجد فيه الحدود الواضحة ولا التماثل بين الشخصيات والمجاميع في حين تعبر تراجيدات راسين وكوني في تشكيلاتها الهندسيـــة عن نموذج عصر النهضة [١] لكن تعميم سمات العصر علي جميع الفنون لايثبت بشكل مطلق وكثيرا ما تطورت بعض الفنون بسرعة أكبر من غيرها ، كما أن بعض الحضارات قد تكون أكثر ابداعا في فن عن فن آخر فالعصر الإليزابيثي مثلا أبدع فى الأدب وليس فى فنون التصوير .ويمكن لكى نحرر القيم الفنية والجمالية فى الفنون المختلفة أن نعتمد على تصنيـــف للكاتب الفرنسي موريس نيدونسيل [٢] الذي قدم تصنيفا للفنون يعتمد علي نشاط الحواس عند الإنسان .

فقد ذهب الكاتب الفرنسى إلي تصنيف الفنون إلي مجموعية فنون لمسية عضلية مثل الرقص والرياضة وفنون بصرية كالنحت والعمارة والتصوير وفنون سمعية كالموسيقي والأدب وفنون تأليفية تجمع بين البصر واللمس والحركة والسمع كالمسرح والسينما .

ولما كان عالمنا الحسى يشمل أيضا حاستى الذوق والشم بالإضافة إلي السمع والبصر واللمس ، الا أن المؤلف لا يري أن الشم والذوق يمكن أن يقوم عليها فنون بالمعني الدقيق للكلمة وان كان من الممكن أن يقدما نوعين من الفنون الصغيرة مثل فن الطعام Art gastronomique وفن العطور. غير أن أهم أسباب تأخر هذين الفنين يرجع إلي ارتباطات الذوق والشم بالحاجة إلي الطعام .

---

(1) R.Wellek & Warren . pp. 125 ff .

(2) M . Nedoncelle : Introduction a L'Esthetique P. paris 1963.

ولذلك تفقد موضوعات هذين الفنين قيمتها الجمالية لأنها تعتمد علي اشباع الحاجات الفسيولوجية ويرتبط تذوقها بالإحساسات الجسمانية وفضلا عن ذلك فإن موضوعات الغذاء والشم من الموضوعات التي لايمكن اخضاعها لصورة فنية يمكن تأملها بغير الاستعانة بالاحساسات الجسمانية كما أنها لا يمكن تخيلها بطريقة واضحة كما هو الحال فى الفنون الجميلة الأخرى .

وينتهي نيدونسبيل إلي أنه لا يبقي إلا ثلاثة مجاميع من الفنون تعتمد علي حواس اللمس والسمع والبصر فكل حاسة من هذه الحواس تكون مصدرا لعدد من الفنون يمكن الإشارة إلي بعض جمالياتها باختصار علي النحو التالي :

(أ) الفنون اللمسية العضلية :

وهي تشمل كل أنواع الرياضة أما الفن الذي يمكن أن يكون له قيمة في ذاته فهو الرقص ومادته وهي الحركة المنسقة بحسب إيقاع معين وتوجد القيمة الفنية حين تتجاوز الحركة مجرد تجديد القوة والتنشيط أو تنظيم الصحة وقد تتحول بعض الألعاب الرياضية إلي نوع من الاستعراض الفني كتشكيلات الطيران أو مصارعة الثيران ولذلك فإن الحدود القائمة بين الرياضة البدنية وفن الرقص غير حاسمة والرقص كما يقول سرج ليفـــار Secrge lifar هو انقص الفنون قبولا للتعقل واقربها إلي الغريزة .

ومن الصحيح أن الحيوانات تعرفه قبل الإنسان فالقط الذي ينتشى بالشمس ويفيض بالفرح يقوم بحركات الانتشاء غير أن الرقص البشري يتفوق علي هذه الانتشاءات الحيوانية ولذا فكثيرا ما يرفضه الفلاسفة المثاليون عند تصنيفهم للفنون ، فهيجل وشوبنهور مثلا يتفقان علي استبعاده من مجال الفنون الجميلة . غير أنه يعد من أقدم الفنون الإنسانية وكان يصاحب الطقوس الدينية والتمثيل القديم وقد بلغ مرحلة الكمال في فن الباليه في القرن السابع عشر .

(ب) فـنـوْن البصـر

العمارة : وقد نشأت العمارة أولا من الحاجة إلي المسكن قبل أن تكون سعيا وراء الجمال . والعمارة فن يقوم أساسا علي الرؤية البصرية وثانيا علي إحساسنا بمقاومة الثقل فيقف علي طرف نقيض من الرقص الذي يقوم أساسا علي إحساسنا العضلى وثانيا علي الرؤية البصرية فارتفاع القباب والأبنية في العمارة يلفت النظر أولا لكن تقدير العين لهذا الفن يتسع للإحساس بالأثقال والكتل وللأحجام توازن وينشأ من علاقة الارتفاع أو

السقوط العمودية تماسك الأسقف والأحجار ببعضها في اتجاه أفقي أو مائل ، ويظهر هذا التوازن في أكمل صورة في المعبد اليوناني فهو لايعدوا أن يكون سطحا قائما علي أعمدة بينهما توازن تام وفي هذا التوازن يظهر جماله أما في المباني الحديثة فقد حققت ارتفاعا كبيرا بفضل خصائص المواد الجديدة مثل الحديد وانواع الخراسانة المسلحة . (LE Beton)

ويبدو أن العالم الغربي قد اتجه إلي التمسك بصفة عامة بذلك المبدأ الذي وضعه منذ القرن الأول الميلادي المعماري الروماني فتروفيوس Vitruve والتزم به بعد ذلك ميخائيل انجلو و يتخلص في القول بأن أجزاء العمارة تعتمد علي أعضاء الإنسان :

Les membres de l'architecture dependent des membres de l'homme.

وقد اختلف الشراح في تفسيرهم لهذه العبارة إذ يمكن تفسيرها بأن المبنى هو إمتداد لجهاز الإنسان كما لو كان المبنى غطاء للإنسان وقد ظهر هذا المبدأ مطبقا في العمارة الدورية عند اليونان حيث تحمل الأعمدة كما لو كانت رجالا تحمل أثقالا كبيرة أما الطراز الكورنثى فقد أخذ يعني بالصور غير ذات المنفعة وازدادت العناية بالضخامة الهائلة في الامبراطورية البيزنطية كما يلاحظ في معبد بعلبك والقباب البيزنطية وعبارة ميخائيل انجلو يمكن أن تفسر علي نحو آخر بمعني أن المبني يجب أن يتناسب مع الأنسان أى أن يظهر نفس النسب مهما كان حجمه أو ضخامته فقد يمكن أن تكون اجزاء البناء في غاية الضخامة ولكن علاقة الأجزاء تشبة علاقة الرأس بالجزع والأطراف ولعل ميخائيل انجلو قد طبق هذا المبدأ في تصميمه لكنيسة القديس بطرس بروما فهي هائلة الضخامة ولكن بين أجزائها تناسب لايبدي هذه الضخامة ، وقد تأثر فرانك لويداريت بهذه الفلسفة العضوية في العمارة إذ شبه المبني بجسم الإنسان ، اسلاكه الكهربائية تقليد الجهاز العصبي وأدواته الصحية أشبه بجهازه الهضمي ونوافذه وأبوابه أشبه بالجهاز التنفسي (١) .

وعلي العموم فمن أهم اسس الجمال المعماري مطابقة المبنى للمكان والجو والحاجات الانسانية وللمواد المستخدمة . ومنذ عام ١٩٠٠ تم اكتشاف معامل الليونة module d'elasticite مع إيفل ويدأ تنوع الأذواق بحيث فضل البعض الفراغ والبعض الأحجام

---

(١) انظر . د . عرفان سامى نظريات العمارة العضوية .

الصماء وقد يعني البعض بقيم الاضاءة أو الكتل أو الألوان كما يلاحظ في العمارة الحديثة (١) .

فن النحت La Sculpture

كان النحت مظهرا من مظاهر العمارة ونشأ مقترنا بها في البداية فقد كان التمثال جزءا من المبنى كما يلاحظ في الآثار القديمة ثم استقل النحت عن العمارة وأصبحت له قيمة ذاتية ويعتمد النحت الحديث علي استغلال الأضواء والظلال عن طريق البروز والشقوق في داخل المادة ولا يمكن لفن النحت التعبير عن تتابع حالات الشعور أو الانفعالات كما يعبر الشعر والموسيقي مثلا وحتي حين يعبر عن حركة فإنه يتجه إلي تثبيت هذه الحركة ويلاحظ هذا في النحت اليوناني خاصة في تماثيل أبوللو و افرديوت ورامي القرص وأبطال الرياضة فكلها علي وشك القيام بحركة ولكنها تكسب الحركة الثبات والخلود .

ويتميز فن النحت عن فن التصوير بأنه لايميل إلي الخداع ذلك لأنه معرض لأنه تحكم عليه بواسطة اللمس وحتي الاستعانة باليد يمكن الاحاطة به من كل الجهات بواسطة النظرلذلك فهناك دائما وجهات نظر مختلفة ينبغي للمثال مراعاتها عند عمله بحيث لا يكتفي بزاوية واحدة للنظر بل يجب أن يراعي إنسجام وجهات النظر المختلفة إذ لايوجد عمل من أعمال النحت يتساوي جميع وجهات النظر إليه في الجمال بدرجة واحدة ، وقد حدد بنفنوتوتشلليني Cellini وجهات النظر الأساسية في تقييم أعمال فن النحت بثمانية أما غير الأساسية فبثلاثين (٢) .

التصوير :

يتمتع الفنان في مجال التصوير بحرية أكبر مما يوجد لدي المعماري والمثال وذلك لعدم تقيده بالمادة ، ويمتاز فن التصوير عن سائر الفنون التشكيلية الأخري بسرعة تطوره إذ أنه أقرب الفنون التشكيلية إلي فن الموسيقي - ويعتمد المصور علي الألوان لإبراز الأضواء والظلال في الفراغ وقد لا يتقيد بالأبعاد المرئية أو بالمنظور وكثيرا ما يخلع علي اللوحة أبعادا وعلاقات مكانية خاصة به فعينه بمثابة مرشح ينقي الادراك العادي أو هو عدسة

---

(1) Cf. Jean Fayton, Soixante ans d'architecture moderne dans Critique, juin 1952 P. 503.

(2) B. Cellini oeuvres Completes Paris. T. 11 P. 449 .

توضح المحسوسات ، وقد يكتفي المصور باستعمال الخطوط وينجح بأقل الوسائل المادية في التأثير كما يفعل بيكاسو مثلا حين يقدم تخطيطا لجسم معين فيبرز أهم معالمه أو حركته ولكنه في هذه الحال التي يختصر فيها الوسائط المادية لابد أن يكون علي مقدرة كبيرة من التمكن في الصنعة ، وأحيانا يضيف الفنان الخصائص التي تكسب اللوحة ملمسا حسيا فقد اعتاد سيزان مثلا أن يكثر من اللون الأزرق حيث يتعمد تقديم التأثير بالبيئة الهوائية ولذلك يعد برنسون Berenson اكتشاف المنظور والقيم اللمسية خاصة عند السابقين علي رفائيل من أهم اكتشافات فن التصوير - غير أن المدارس الحديثة المعاصرة قد حطمت أكثر التقاليد الأكاديمية المتوارثة فساد أسلوب التأثيرية impressionism في نهاية القرن التاسع عشر واعتمد هذا الأسلوب علي تراص اللمسات اللونية (باستثناء الأسود) بجانب بعضها بغية التقاط الذبذبات اللونية لضوء الشمس في الفضاء بحيث كان يمكن لإناء مملوء (بالبيرة) مثلا أن يبدو باللون الأخضر أو البنفسجى، وبحسب انعكاس الضوء عليه ومع الاتجاهات المعاصرة تغيرت الرؤية العادية بحيث أمكن للسورياليين أن يغلبوا الباطن والحياة النفسية ، وأمكن للتعبيريين أن يستخرجوا من الصور العادية آثارا مرعبة واخترع براك Braque فضاء كثيفا محدبا تتساقط فيه الأشياء علي نحو ما تتساقط الصواريخ بدلا من ترتيبها في المكان المنتظم(١) .

(جـ) فنون السمع :

الموسيقى :

وتعتمد الموسيقى علي عنصر التوالي الزماني فهي تشترك مع الرقص في هذه الصفة علي حد قول (آلان) والزمان يقوم علي الإيقاع Rythme أى علي نتائج عمليتى الانقباض والارتخاء أو الحركة والسكون في الزمان وكل عمل إيقاعي مثل التجديف أو الرقص أو التصفيق إنما يعتمد علي الإيقاع الفزيولوجي الذي يسير عليه جسم الإنسان كحركة القلب أو النبض ، والصوت هو أداة الموسيقي ولكنه الصوت الخالص من اللغة والذي يتجه إلي إحداث اللذة الجمالية وتعتمد الموسيقي علي عناصر أساسية ثلاث هي

---

(1) Cf.J. Grenier L'esprit de la peniture Contemporaine, Paris 1951.

الإيقاع واللحن melodie والتوافق بين الأنغام L'harmonie ويعد اللحن أهم عناصر الموسيقي ، والموسيقي هو قبل كل شيء خالق اللحن ، وعلي الرغم من صعوبة تعريف اللحن الجيد في الموسيقي فقد انتهي رأى البعض إلي القول بأن المقياس هو بقاء هذا اللحن في ذاكرة الناس من عصر إلى عصر وتختلف صور اللحن باختلاف العصور والحضارات المختلفة وباختلاف الاطار أو السلالم الموسيقية المعروفة وقد وحّدَ اليونان هذه السلالم الموسيقية التي وجدوها في موسيقاهم الشعبية .

ويدخل الإيقاع في اللحن فليس هناك لحن بلا إيقاع وإن كان هناك إيقاع بلا لحن . أما التوفيق بين الأنغام - الهارموني - L'harmonie فقد ظهر مع تطور الموسيقي إذ اتضح أن اللحن الواحد البسيط قد يثير السأم لذلك فقد ظهرت العناية بدراسة التوافق الموسيقي ابتداء من القرن السادس عشر وبلغ قمته في القرن الثامن عشر - وبدأ الموسيقيون يجمعون بين لحنين مختلفين في نفس الوقت أو يكررون نفس اللحن في وقت واحد يعزفه البعض مضخما والبعض يخففون منه ومن هنا نشأ ما يعرف في الموسيقي الغربية « الكونترابنط » contrepoint أو التقابل الموسيقي وقد ظهر الكونترابنط الكورالي بوضوح في مونتيات Motet بالسترينا Palestrina والمادريجال الشائع في القرن السادس عشرثم تطور فى الموسيقى الألية ونشأت الاوركسترا من الوتريات وآلات الخشب والنحاس باستثناء الأرغن الذي يعد وحده أوركسترا ويمكن أن توزع الأوركسترا على ٥٠ آلة . واختلفت أساليب التأليف للأوركسترا فالفوجه fugue أخذت مبدأ الكونترابط أى تكرار لحن أساسى مكتوب لأربع أصوات فتعرض الموضوع وضد الموضوع.والصوناته تكتب لآلة أو آلتين كالبيانو والفيولينيه لموسيقى الحجرة ولها ثلاث أو أربع حركات أما السيمفونية اقتبست نفس الخطة لكنها تكتب للأوركسترا بأسرها أما الكونشرتو فهو صوناته لآله أو لآلتين يصاحبهما الأوركسترا .

وترجع نقطة البدء في تاريخ الموسيقي إلي المنظرين الإغريق الذين دونوا موسيقاهم في صيغ رياضية لعل أبرز نظرياتهم في هذا الموضوع ما لاحظوه من أن الوتر الموسيقي يعلوه الصوت كلما قصر طوله ، فإن اختصرنا الوتر إلي النصف فإنه يعطى الأوكتاف Octave أو ثمانية أضعاف الصوت الأول فإن اختصر إلي ثلثه فإنه يعطى خمس درجات Quinte وإن اختصر إلي الثلث يعطى الاثني عشرة درجة وكذلك أمكن للقدماء ملاحظة النسب بين الأطوال والأصوات .

وفي العصر الحديث أمكن ابتداء من القرن السابع عشر وفي الثامن عشر الوصول إلي النظريات الرئيسية خاصة مع رامو (١) وهو الذي حدد الديوان الكبير majeur والديوان الصغير mineur (٢) .

ولكن هل وقف تطور الموسيقي عند حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؟ لعل أهم ما أتي به العصر الحاضر من تجديد هو ظهور تعدد المقامية polytonalite بمعني استخدام مقامين أو أكثر في نفس المقطوعة الموسيقية بدلا من الاقتصار علي مقام واحد، ومن أشهر من استخدم هذا الأسلوب سترافسكي ويظهر هذا علي وجه الخصوص فى بالية Petrouschka إذ يؤلف بين مقامين دودييز و فادييز ومنهم أيضا ميلو Milhaud ثم جاء تجديد آخر يلغي المقامية تماما فعرفت موسيقي لا مقامية atonalite خاصة مع شونبرج وعلي العموم فقد عكست الموسيقي سمات الحضارة المعاصرة التي انعكست فى سائر الفنون فظهر فى الموسيقي اتجاه تأثيري يستعمل فيه الموسيقيون الأصوات علي نحو ما يستعمل التأثيريون من المصورين أسلوب التنقيط في الألوان كما ظهرت اتجاهات تجريدية وموسيقي الكترونية . وقد رأى الفلاسفة في فن الموسيقي بخاصة الفن المجرد عن أى مادة فعرفوها بانها فن الصورة الخالصة Non Representative art إذا ليس من شأن الموسيقي أن تعبر عن أفكار أو انفعالات معينة يقول العالم الموسيقي المعاصر Stravinsky أننا لا نسمع في الموسيقي شيئا سوي الموسيقي - ونحن حين نسمع السيمفونية الثالثة لبتهوفن لا يعنينا أن كان بيتهوفن قد كتبها متأثرا بنابليون الجمهوري أو نابليون الامبراطور وقد إرتفع شوبنهور بفن الموسيقي فتوج به كافة الفنون ولم يحدد لها مضمونا معينا بل مضمونا عاما كليا فقال الموسيقي لا تعبر لنا عن فرح معين أو حزن محدد بل أنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه أو ماهية الحزن ذاتها وفي طبيعتها العامة المجردة ، غير أن هيجل يري غير هذا الرأى حين يقول أن الدوافع المحيطة بهذا الفرح أو هذا الحزن تلونه وتكسبه طبيعة معينة وعلي ذلك فإن الحزن الذى يعبر عنه المارش الجنائزي في السيمفونية الثالثة لبتهوفن ليس الحزن المجرد الخالي من أى معني بل الحزن المحمل بانفعال الثورة وكذلك يؤكد هيجل المضمون الفكري للموسيقي وعلي

---

(1) Traite de L'harmonie reduite a ses prinicipes naturels. 1722 La generation harmonique 1737.

(٢) انظر أرون كربلاند - كيف تتذوق الموسيقي ترجمة محمد رشاد بدران الفصل الخامس .

ذلك فإن تطور الموسيقي لا يحده فقط تطور الصورة أو مجرد استحداث آلات جديدة أو وسائل إذاعة متطورة وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذي يتذوقها وطبيعته وانفعالاته [١] .

فنــون اللــغــة :

وفنون اللغة هي أقدر الفنون علي نقل المضمون الفكري والانفعالي وعلي رأس هذه الفنون يقوم فن الشعر الذي يعتمد أيضا علي الزمان كما تعتمد الموسيقي وتؤثر علي السمع بواسطة اللغة الإيقاعية ويري البعض أن الشعر كان مصحوبا بالموسيقي والرقص وعرفه العرب بأنه الكلام الموزون والمقفي وقابلوا بينه وبين النثر الأدبي كالرسائل وهي اللغة المستخدمة في فنى القصة والرواية ، ولم تظهر عبقرية العرب إلا في النوع الغنائى من الشعر أما اليونان فقد عرفوا من الشعر أنواعا مختلفة ميزوا بينها مثل الشعر الغنائى والملحمي والتمثيلي وحددوا خصائص كل نوع من هذه الأنواع وأخذت أوروبا بنظريتهم ابتداء من القرن السادس عشر . ويعد كتاب أرسطو في الشعر من أهم المراجع في هذا الموضوع خاصة الشعر المسرحي ، غير أن فن المسرح يشترك وفن السينما بأن كليهما يعتمد علي جملة الحواس اللمسية العضلية والبصرية والسمعية . لذلك يمكن دراستهما عند نيبدونسيل تحت عنوان الفنون التأليفية .

(د) الــفــنون التــأليفيــة :

المسرح والسينما : ويشترك المسرح والسينما في خصائص واحدة إذ لهما تأثير تربوي وجماهيري كبير وكلاهما يفترض جمهورا محددا متواجدا في مكان واحد والدراما المسرحية تعرف عادة بأنها حدث يتم في إطار مكاني محدود ويفترض حركة تمثيلية فهي من الفنون المعتمدة علي عدة قدرات السمع والإبصار والحركة والتي تجمع بين المكان والزمان [١] أو كما يقول أرسطو عن التراجيديا إنها أكمل الفنون لأنها تجمع بين اللغة والموسيقي والرقص . وأصل المسرح يصدر عن الشـعر فكـذلك كـانت نشـأة الـتراجيـديا وإذا أخذنا في الاعتبار رأى توماس مـونرو [٢] مـن تعـريف لفن المسـرح فاننـا

---

(1) The Munro : les arts et leurs relations mutuelles .

(2) E. Souriau . Les Grands Problemes de l'Esthetique Theatrale Course de sorbonne 1962 .

نجده يقول « إنه ليس ثمة فن للمسرح وإنما فنون للمسرح غايتها تقديم دراما في مكان معين لجمهورمعين تشمل فن الممثل والمنتج والمخرج ومصمم الملابس والمكياج والإضاءة والموسيقي فكلها فنون تخدم بعضها لتنتج فى النهاية المسرحيات والأوبرتات والفودفيل والباليه».

ويلاحظ عالم الجمال الفرنسي اتين سوريو علي هذا التعريف أنه لم يذكر دور الكاتب المسرحي Le dramaturge حيث أن الاختلاف حول دوره في فن المسرح يتفاوت تفاوتا كبيرا من مفكر إلي آخر وهو الاختلاف الذي ينتهي إلي مناقشة مدى العلاقة القائمة بين فن المسرح وفن الأدب ، بمعني أنه هل يتركز الوجود المسرحي بتحقيق النص المكتوب أم يتركز الوجود المسرحي في المقام الأول فيما يعرض بحيث تصبح مسرحيات أوديب ملكا أويرومثيوس مقيدا بغير تمثيل أشبه بأوبرا سلبت موسيقاها . لذلك يري بعض المفكرين أن الشاعر دخيل علي المسرح وأن الشعر ليس هو الأب الشرعي للمسرح وإنما تمتد جذور المسرح إلي الراقصين المؤدين للطقس الديني أو السحري أو الشعبي وقد تستغني بعض العروض المسرحية عن النص المكتوب في شكله المعروف من حوار شعري ومن أمثلة ذلك عروض البانتوميم والباليه إذ قد تتوفر فيها عناصر أساسيه لوجود المسرح ومقوماته من شخصيات وفعل درامي ومكان للعرض وجمهور مشاهد علي أى الحالات يلاحظ سوريو ثلاث ملاحظات يمكن بها أن نفرق بين المسرح وغير المسرح وهي :

أولا : يفترض المسرح وجود شخصيات لكل منها قوامها وحريتها وينتج من علاقاتها ببعضها تفاعل وصراع يقوم بين البعض والبعض الآخر ، فنورا مثلا في بيت الدمية لابسن تنشد لنفسها وجودا وحرية في حين يطالبها زوجها بسلوك آخر إن الشخصيات علي حد قول سوريو تبحث عن مؤلف كما يراها بيرانديللو .

ثانيا : لا تظل الشخصيات متفرقة منفصلة وإنما تكون عالما خاصاً تتناوب عليه الأحداث وتتطور .

ثالثا: تجري الأحداث علي المكان المسرحي أمام جمهور يتواجد في مكان ما ليري علي خشبة المسرح عالما مصغرا لعالمه الواقعي الكبير .

وتعتمد الدراما المسرحية علي إحساس الرؤية البصرية والسمع إلا أن العنصر السمعي يعد العنصر الغالب في فن المسرح أما فن السينما فعلي العكس يعتمد علي الرؤية البصرية بحيث تغلب الاحساسات البصرية علي فن السينما .

وتنقسم الدراما إلي التراجيديا والكوميديا و قد عرف شارل لالو التراجيدي بأنها ائتلاف منشود أما الكوميدي فهو ائتلاف مفقود أما الجمال فهو ائتلاف مملوك (١) .

ويعد فن السينما من أحدث الفنون ، ارتبط كما ارتبط فنا الاذاعة والتليفزيون بتقدم الصناعة والتكنولوجيا الحديثة وتعتمد السينما علي ظاهرة الخداع البصري إذ هي عبارة عن صور تتوالي أمام العين فتحدث إحساسا بالحركة في حين تكون الصور ثابتة ، غير أن انطباعها علي شبكية العين يظل قائما بعد تواليها لحوالي ١٠/١ من الثانية وللفنون التشكيلية علاقة كبيرة بفن السينما إذ يعتمد الفيلم الحديث في جمالياته علي عناصر التكوين والحركة واللون ولعل أشهر من أعتمد علي عنصر اللون هو المخرج الايطالي مايكل انجلو انطونيوني إذ يقول استطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج علي ما يجيش في صدر الممثل بغير حوار أو كلمات .

كذلك تكون الصورة وآلة الكاميرا هي دعامة هذا الفن الذى أمكن أن يواكب باقي اتجاهات الفنون الحديثة في التطور والتعبير .

بعد الاشارة إلي تصنيف نيدونسيل وأهم ما ذكره من جماليات الفنون المختلفة يمكن لنا أن نلاحظ أنه قد أغفل كما أغفلت أكثر التصنيفات الكلاسيكة والمعاصرة هذه المجموعة من الفنون التي يمكن الاشارة إليها باسم الفنون التطبيقية أو الفنون الصغري Minor Arts في مقابل الفنون الجميلة ولعل السبب في ذلك يرجع إلي ارتباطها بالصناعة وبالانتاج غير أن منتجاتها هي في الواقع منتجات ذات نفع عملي بالإضافة إلي قيمتها الجمالية ولعل أقرب الفنون إليها هو فن العمارة .

وتتميز الفنون التطبيقية عن الفنون الجميلة بشدة ارتباطها بالمستوي الحضاري والتكنولوجي ومن هنا فتطورها يسير بمعدلات تفوق تطور الفنون الجميلة علي مدي التاريخ يشهد بذلك التنوع الكبير الذي حدث بالنسبة للخامات والوسائط التي تعتمد عليها الصناعة في الفنون التطبيقية وهذا ناتج بالطبع عن اختلاف اساليب الحياة السائدة في المجتمعات والعصور المختلفة حتي لتصدق ملاحظة من قال أن الاختلاف بين المعيد

---

(1) Harmonie Cherchee, harmomie perdue, harmonie possedee Elements d'esthetique Paris 1930 . 180 .

اليوناني عن المبني الحديث ليس بدرجة اختلاف إناء الشراب الذي كان يستعمله الأغريق وبين الكوب الذي يستعمل الآن في حفلات الكوكتيل .

ولقد لاحظ بعض الفلاسفة وعلي رأسهم كانط أن الفنان في الفنون التطبيقية يعتمد علي المهارة المكتسبة أكثر من اعتماده علي ما يسميه الفلاسفة عادة بالعبقرية أو بالموهبة الفطرية ومما لاشك فيه أن الفنون التطبيقية تتصل اتصالا وثيقا بالفنون الجميلة بحيث يسود الأسلوب السائد في الفنون الجميلة في منتجات الفنون التطبيقية فالآنية الاغريقية تتأثر في تكوينها وكتلتها بأسلوب الزخرفة والطابع الهندسي السائد في فنون التصوير أو النحت المعاصر لها كذلك فإن المقعد من طراز القرن الثامن عشر يحمل سمات الأناقة والرشاقة الغالبة علي تصوير واتو (Watteau 1721) مثلا . علي أى الحالات يمتد تراث هذه الفنون إلي العصر الحجري القديم وإلي الحضارة الفرعونية التي خلفت آثارا رائعة في نحت الخشب والذهب والأحجار الثمينة . أما العصور الوسطي فقد قدمت لنا من فن المخطوطات والنسجيات والزجاج والخزف ذي البريق المعدني الذي امتازت به الحضارة الاسلامية ثروة هائلة . وقد ازدهرت هذه الفنون التطبيقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا وخاصة في فرنسا منذ عهد لويس الرابع عشر [١] غير أن أهم نقطة تحول في تاريخها إنما يرجع إلي القرن التاسع عشر حين دخلت هذه الفنون الصغري مرحلة جديدة بعد قيام الثورة الصناعية وظهور الآلة فى المصانع وقد أثار دخول الآلة في القرن التاسع عشر محل الصنعة اليدوية رد فعل كبير بين أوساط المفكرين وقاد حركة الاحتجاج علي الآله وليم موريس William Morris (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦)الذى كون جمعية السابقين على رفائيل ودعا إلى العودة إلى تراث العصور الوسطى وإحياء الصنعة اليدوية Fine handicraft لكن رغم النقد الذي وجه إلي الآله نجدها تربعت علي عرش الفنون - خاصة بعد أن تدارك الانتاج الصناعي الحديث الجانب الجمالي وأصبح عنصرا أساسيا في الصناعة وقد رفعت بعض الجمعيات شعار تكامل الآلة والعمل اليدوي والفن وعلي رأس هؤلاء هنري فان دي فيلد Van de Velde الذي أعلن أنه ليس

---

(١) برزت أسماء لامعة في عهد لويس الرابع عشر مثل A . C . Boulle في تطعيم الخشب بالأبنوس وأشتهر فرانسوا بوشيه Boucher في فن النسجيات واشتهرت مصانع Beauvais في شمال فرنسا وظهرت العناية بالصيني فظهر نوع الـ Sevres .

هناك حدود بين الأداة Toole وبين الآلة machine - وذلك لأنه يمكن للمنتج ذي القيمة الفنية العالية أن يكون من خلق الآلة وليس السبب في تقص قيمة العمل الفني هو أن مصدره الآلة وإنما يرجع هذا النقص إلي عدم القدرة علي السيطرة علي الآلة .

وأخيرا فإن نظرة سريعة إلي ميدان هذه الفنون التطبيقية فى عصرنا يبين أنها قد اتسعت اتساعا يفوق ما كانت عليه في أى عصر من العصور وهو اتساع كمى وكيفى على السواء خاصة أنها أصبحت تلبى حاجة الجماهير في الاستمتاع بالمنتجات الفنية التي أمكن للآلة أن توفرها بتكاليف ميسورة لكل الطبقات ولقد لعبت مدرسة البناء أو الـ Bauhaus التي أسست في ألمانيا منذ عام ١٩٢٠ حاجة الصناعة إلي التصميم الجمالي وكان لها أكبر الأثر فى توجيه الحركات الفنية فى أوربا ومن أبرز رجالها جروبيوس Grobius وكلى Klee وكاندنسكى Kandinsky وأعاد مولى ناجى Moholy Nagy ١٨٩٥ ـ ١٩٤٦ تأسيس هذه المدرسة فى شيكاغو عام ١٩٣٧ بعد إغلاقها فى ألمانيا على يد الحكومة النازية .



الفصل الخامس
فلسفة الفن في القرن العشرين

أ- البيئة الفكرية لفلسفة الفن :

لاشك في أن التقدم العلمي والتوكنولوجي الكبير الذي تميزت به الحضارة والأوروبية كان له صداه الكبير في اتجاهات الفن والأدب اتجاهات جديدة ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

فقد أثمر تطبيق المنهج العلمي علي انحاء الحياة الإنسانية ثورة فكرية غيرت نظرة الإنسان إلي نفسه وامتدت لتغيرات كبيرة في حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ومن أهم النظريات العلمية التي كان لها اكبر الأثر فى تغير المفاهيم نظرية داروين في التطور وأصل الأنواع سنة ١٨٥٩ ونظرية فرويد في التحليل النفسى سنة ١٩٠٥ والماركسية التي أثمرت الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي .

تمت هذه الانجازات قبل الحرب العالمية الأولي وامتدت آثارها إلي ما بعد الحرب العالمية الثانية وكانت البذور التي انبتت اتجاهات الفن والأدب التي سادت النصف الأخير من القرن العشرين وانجازاته في العلم والفلسفة .

واذا كان عصر الباروك كما سبق أن ذكرنا قد تمثل الصدمة الأولي بفعل الثورة الكوبرنيقية التي غيرت نظرة الإنسان إلي الأرض وبينت أنها تدور حول الشمس بعد أن كان علم الفلك القديم يجعلها المركز الثابت للكون ، فإن الصدمة التي أحدثها داروين بنظرياته في التطور قد اثارت ما أثارته الصدمه الأولي عندما بينت أن الخلق عملية مستمرة ولم تتم دفعة واحدة [(١)] .

---

(1) W. F. Leming. Art Music & Ideas. Holt, Rineh art and Winston. New York P. 331.

كذلك جاءت مع هذه الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها علي الحياة الانسانية فكرة التقدم Progress التي ظهرت مع فلسفة التنوير العقلانية في القرن الثامن عشر واكدت نظريات التقدم بفعل القوي المادية في سيطرة الإنسان علي الطبيعة وفي حركة التاريخ وطبقت الفلسفة الماركسية هذه الفكرة في نظرياتها عن المادية التاريخية واثمرت في الفن والأدب الواقعية الاشتراكية .

من جهة أخري ترتب علي انتشار التصنيع وتقدم الصناعة أن سادت النظرة التفتتية والتجزيئية للأشياء وأصبح التخصص العلمي والإقتصار على معرفة جزء صغير من عمليات الانتاج من سمات الرؤية السائدة في حياة الإنسان في المجتمع الصناعي علي نحو ما يظهر في الحركة الانطباعية Impressionism التي سادت في التصوير بوجه خاص وهي حركة تركز علي اللحظة الزمانية .

وقد ترتب علي هذه النظرة أن حلت الآلة محل الإنسان وأصبحت السيطرة للقوي المادية التي لا يستطيع الانسان أن يلم بها عقليا ومن هنا فقد حلتّ النظرة اللاعقلانية في تفسير الوجود وجاءت نظريات التحليل النفسي مع فرويد ومدرسته لتؤكد هذه النظرة وتطبقها في تفسير نفسية الإنسان عندما تغلغلت إلي البحث في أغوار اللاشعور والدوافع اللاواعية في سلوك الانسان ، وقد أفسحت هذه النظريات الطريق إلي عالم الأحلام والرموز فكانت السوريالية والتعبيرية من أهم الإنجازات التي استندت إليها .

وعلي الصعيد الفلسفي يمكن أن تعتبر فلسفة الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون معبرا عن هذه المرحلة من الفكر خاصة أنه يمثل الوقفة المعارضة للنزعة العقلية والداعية إلي إدراك القيم الديناميكية والتغير الدائم في الوجود عن طريق الحدس أو المعرفة الوجدانية.

ورأى برجسون أن المعرفة خبرة تتم في ديمومة وتتحد بانسياب الصفات الكيفية ودعا إلي ما سماه بالزمان النفسى الديمومة الذي يدرك توالي حركة الصور علي نحو ما يظهر في الحركة السينمائية أو في تداخل الألوان لاحداث رؤية اللون وعلي هذا النحو فسر امتزاج الألوان في الانطباع البصري وتوالى المناظرفى انطباع المتذوق للسينما أو المسرح وانطباع أذن السامع في الشعر والموسيقي بتوالي الكلمات أو الألحان .

ب- فى فلسفة القرن العشرين

من فلسفة الفن عند برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) :

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيرا في فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذي أخذ به أيضا كروتشه وهربرت ريد . وفي رأى أتباع هذا المذهب أن الفن هو نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردي . وهم وإن كان لكل منهم مذهبه في الفن وفي تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون في الواقع حركة احتجاج علي النزعة العقلية التي سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية في ذلك العصر .

وقد حمل برجسون علي العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد اداة للانسان للتحكم في البيئة والتقي في هذا أيضا مع الفلسفة البرجماتية التي ردت معيار الحقيقة إلي مايترتب علي الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها في الواقع التجريبي كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوي .

علي أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الانسان علي البيئة والذي يعتمد علي الوصف ويركن إلي التصورات العامة التي تساعد الانسان في السلوك العملي وبين الحدس intiution الذي لاتدرك به سوي حقائق الشعور الباطني وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة .

ويقول « هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء . الأول يقضي بأن تدور حولها ، أما الثاني فيقضي بأن ننفذ إليها ، ويعتمد المنهج الأول علي وجهة النظر التي نرتكن إليها وعلي الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا . أما المنهج الآخر فلا يعتمد علي أى رموز نتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبي . أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلي المطلق » .

ويقول « لنفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة . ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في اقوالها وأفعالها وسلوكها ، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلي الشعور البسيط الذي أحس به إذا اتصلت بهذه الشخصية ، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها [(١)] » .

---

(1) Bergson, An Introduction to metaphysics, translated by T.F. Hulme New YorK 1912 PP.

ويري برجسون أن هناك حقيقة واحدة علي الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل علي الاطلاق - إنها ذاتنا المستمرة في الزمان ، وهذا الزمان الذي تدركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الآختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذى يقدمه لنا العلم ، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة duree . وعلى هذا النحو أيضا ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد علي حدس بكيفيات الأشياء ، وعلي هذا الأساس ينفردالفنان بطريقة للرؤية يدرك بها ما هو فريد فى الاشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق انتاجه الفني ، وهكذا علي سبيل المثال علم المصور الانجليزي كونستابل Constable فناني الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلي الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذي به يكتشف الفنان دائما الجديد » .

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقي أضواء علي الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفا خاصا ، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير « الكوميديا » وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك ، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوي العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون علي الاطلاق.

وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال : « إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون » . وعند برجسون لاتقع الكوميديا ولا الضحك علي الفردي بل تقع علي النمط الكلي Type . ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطيقي لأن دراسته أقرب إلي النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التي تصيب الإنسان .

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية في بحثه عن الضحك فيما يأتي :

أولا : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني ، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهرا مضحكا فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة وإذا افترضنا أننا ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنساني أو وضع من الأوضاع الانسانية .

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثر والانفعال، فمجتمع العقول لايبكي وإنما يضحك أى أن المضحك لايتجه إلي القلب وإنما يخاطب العقل .

ثالثا : يفترض الضحك مجتمعا .ذلك لأنه بحاجة دائمةإلي صدي . لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد في المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة أغص وأكثر امتلاء بالناس لهذه الملاحظة

أهميتها في فلسفة الضحك عند برجسون التي تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك .

ويعني برجسون بدراسة المضحك في الأشكال وفي الحركات والظروف والكلمات والطباع ويرجع السبب الرئيسي في المضحك إلي التصلب والآلية اللذان يطغيان علي الجانب الحي في الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتي لنتوهم هنا أن المادة تطغي على الروح وحركتها وتقتضي علي رشاقته،ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته اذ يبدو هنا فاقدا لمرونة الحركة عديم التكيف ، وقد نضحك من الذاهل المسترسل في ذهوله إذ يبدو بدوره متصلبا ذا حركة آلية،ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعا من أنواع تصلب الكائن الانساني في حركته ، وعلي هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور .

ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلي تصلب حركة فقدت مرونتها إلي حد أن تحولت إلي تجعيدة تجمدت وسكنت سكونا لا نهائيا ، فكأنما الطبيعة قد تصلبت في أنف قد استطال إلي مالا نهاية ، أو قد يبدو الكاريكاتور في صورة أحدب يبدو لرجل تقوس في وقفته .

ومن هنا لايعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالتصلب .

ويتفرع عن التفكير السابق أن يصبح التنكر فى الزى أو فى الشكل مثارا للضحك ، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بغلاف جامد جاهز مما يضفى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة ، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلي مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية علي الطبيعة الحية . فمن هذه المواقف مثلا من يظن نفسه حراً في حين توجهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير أن تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعني الذي يعنيه .

ويبحث برجسون في مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الانسان وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا-أخلاقيا كبخيل موليير « أرباجون » بل يمكن أن يكون المضحك علي خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع ، ولذلك تعتمد الملهاة علي الأفعال والحركات التي تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع . والفرق بين المأساة والملهاة يتخلص في أن الماساة تعني بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلي الطبع النمط Type ، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة في نوعها في حين تمثل أبطال

الملهاة أنماطا من الناس إذ قد تدور حول البخيل أو الغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة في كل تصرفاتهم فتراه يتحدث في الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها ، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلي شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفي علي تصرفاتها في النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد في نوعها .

وينتهي برجسون من هذا إلي القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلي الملاحظة الاستقرائية التي تستنبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضروريا بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذي تكون ملاحظاته فردية تتعمق في جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة في نوعها ، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء علي ذلك أن يستنبط ملاحظاته عن عطيل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة في نوعها وعلي العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل في استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلي النمط العام .

تلك بعض آراء لبرجسون في الفن وفي المضحك كان لها أهميتها في علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام في تفسير الفن هو الاتجاه الحدسي الذي يجعله ينظر إلي الفن نظرته إلي الحقائق الميتافيزيقية ، إلا أن بحثه في الضحك قد جاء علي العكس، ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهي من هذا إلي اعتبار الضحك سلاحا يغالب به الانسان أنواع الجمود والانعزالية التي تهدد المجتمع .

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسي البرجسوني تأثيرا كبيرا علي معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذي يري في الحياة الفنية حياة للاحساس لايمكن للعلم ولا للعقل النظري أن يزودنا بها . وذكر هربرت ريد فضل برجسون في تنبيه الانسان المعاصر إلي الرؤية الفنية التي تخاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت (١) .

ويعد الفيلسوف الايطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسي الذي أخذ به برجسون .

---

(1)H.Read : Art Now. Faber and Faber 1960 PP 39-

تعبيرية كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) (*) وعلم الجمال :

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلا لفلسفته المثالية في الروح . وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط ، نشاط نظري ونشاط عملي . والنشاط النظري مظهرين : مظهر جمالى يتبدي في المعرفة الحدسية وآداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق ، أما النشاط العملى للروح فيظهرفي الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية ويستند إلي الرغبة . كما يظهر من جهة أخري في الأخلاق التي تسعي إلي الخير وتستند إلي الإرادة .

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لايمكن للأنشطة الأخري أن توجد . إنه أولي خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل ، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائما التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم .

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistic، ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلي وسائل التعبير expressive media وهو أيضا علم فلسفي، أنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن [(١)] .

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال .

والموضوع الرئيسى الذي يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuiton ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء علي العقل كما لو كان سطيحًا خاليا وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني ، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الانسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images . وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلي تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون .

(*) بندتو كروتشة - B-Croce- انظر :

-Aesthetic as Science of expression and General lin guistie Transl. by Douglas Alnslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic Trans.1913.

وترجمته المجمل في فلسفة الفن » د . سامى الدروبى مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى .

(1) B . Croce. Aesthstic. p.142 .

يوضح كروتشه هذا المعني بقوله :

« إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة ، فسوف نجد دائما عنصرين أساسين ، مجموعة من الصور الخيالية ، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه .

ولايمكن النظر إلي هذين العنصرين علي أنهما خيطان متميزان عن بعضهما ، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلي صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله ، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition وما يقال عن الشعر يصدق علي كل الفنون الأخري سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقي »[(١)].

وفي مكان آخر يقول :

« فالحدس لايكون إذن إلا حدسا غنائيا وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له ، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائما مجموعة من الصور ، فليس هنالك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا وينطوي لذلك علي مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك ، جسما حيا بل جسما[(٢)] آليا » .

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية ، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولي تتعلق بالفردي والثانية تتعلق بالكلي وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ، الأولي منتجة للصور الخيالية image والثانية منتجة للتصورات concepts .

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس في الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقي، وكثيرا ما يجد الساسة قصورا لدي من يقتصر علي التفكير المجرد ولايتوفر له الحدس الحي بالظروف الواقعية ، والمفكر التربوي يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس في الأولاد ويقدم هذه الملكة علي غيرها من الملكات الأخري

---

(١) دائرة المعارف البريطانية ، طبعـه ١٤ ، سنة ١٩٣٢ ، المجلد ص ٢٦٣ إلي ص ٢٧٢.

(٢) المجمل فى فلسفة الفن ، المرجع السابق ص ٤٩ ، ٥٠ .

وكذلك نجد الناقد عند حكمه علي العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر ، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدي في حياته بالحدس لا بالعقل .

ثم يمضى كروتشه في تمييز الحدس عن الادراك فيبين أن الحدس أكثر اتساعاً من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكا فالحدس يجتاز المدركات إلي الممكنات كما أنه أوسع من الاحساس ، لأن الاحساس محدود بمقولتي المكان والزمان ، فلون السماء مثلا شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعا لحدس وليس لإحساس .

وينتهي كروتشه إلي التوحيد بين الحدس والتعبير ، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقي عند كروتشة إمكانية تجسده في تعبير أما مالا يتجسد في موضوع خارجي فيظل علي مستوي الاحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير ، والتعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات ، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة تعبير بالخطوط والألوان والأصوات ، إن مجرد قدرتنا علي حدس شكل هندسي يتضمن قدرتنا علي أن نصوره في ورقة أو لوحة ، ومن العبث أن نقول أننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل ولكن رفائيل وحده هو القادر علي تنفيذها كما أنه قد يقال أن رفائيل هو رفائيل بفضل مهارته في تجسيدها علي اللوحة ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يري فيه مالا يراه الغير إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلي موضوع وصورة ، وفي هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو « لا يصور المصور بيديه بل بعقله » إن عدم قدرتنا علي التعبير ترجع إلي عدم قدرتنا علي الحدس الصحيح،ويلخص فكرته بقوله : « بناء علي ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge أنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان . أنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هي التعبير، ان الحدس هو التعبير ولا شيء إلا التعبير [(١)] » ان الحدس الذي هو في نفس الوقت

---

(1) Croce, Aeathetic, p. 11.

تعبير هو عملية عقلية تجري علي مستوي الروح أما الواسطة فهي أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز في رأى كروتشه الخلط بين العمل الفني وبين واسطية المادية أو الموضوع الفيزيائي الذي هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور ، ويترتب علي ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique ويقول :

ان توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها ،ولكن ليست كل هذه الاصوات والرموز أعمالا فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع الا في العقل الخالق لها . ولكي نستبعد أي لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيدا في هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلي مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلي الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال علي القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعا للجهل ignoratio elenchi وبناء علي هذا يمكن أن نقول أيضا أن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقا لمادتها أن كانت أصواتا أوكلمات أوغير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical.[1]

وبناء علي ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادي في حين يؤكد أهمية الجانب الفكري الذي يتم علي مستوى الوعي والروح . يجيب علي السؤال الرئيسي ما هو الفن ؟ بقوله : إنه رؤيا أوحدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm و المتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصور وتمثل imagination , faney , figuration , representation , intuition , vision , contemplation , كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوي هذه الإجابة علي استبعاد كل الآراء والمذاهب التي يري كروتشه أنها تتنافي مع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التي توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التي توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية .

---

(١) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية . Encyclopedia Britannica

يقول مفندا الرأى الأول : إن الانسان يميل بطبعه إلي البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث في طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلا أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات ، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيرا علميا لوجدنا أنها قد انتهت إلي مبدأ لا - مادى كالذرة أو الأثير ، وبناء علي ذلك ، لا يفيدنا أن نرجع إلي المظهر المادي للعمل نفسه ، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلي مقاطع وحروف وتغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل ، وهذا يكفي لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية .

ولا يمكن للعمل الفني أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس في إرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيرا ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيدا ومع ذلك لا يسبب لذة ، ومن هنا يستبعد كروتشة كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلا ، كما نجد عند شيللر و جروس أو توحد بين الفن وأشباع القوي الحيوية للانسان كما يذهب جويو مثلا وينكر كروتشة أن ننظر إلي الفن على أنه فعل أخلاقى ، فقد تعبر الصورة مثلا عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تكون موضوعا نحكم عليه بالذم أو بالمديح ، فإن جاز لنا مثلا أن نحكم علي المربع بأنه أخلاقى أو علي المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم علي فرنشيسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلي كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية »(١).

ان المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلي الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هى تطالب الفن بوظيفة ليست له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشة أن للفن مجاله الخاص به ، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة .

وأخيرا يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفلسفة غايتهاتقديم الواقع الفعلي أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع .

---

(1) Cf. Croce, The Brcviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics PP. 88-97.

والمجمل ترجمة : سامى الدروبى ص ٢٤ إلى ص ٢٧ .

وليس لنا أن نسأل الفنان مثلا إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخيا أو من جهة الوجود والميتافيزيقا، ولايبغي الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية علي نحو ما تبغي العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية ، ولقد وقع في هذا الخطأ الذي يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت .

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني لاعتماد الأولي علي التصورات الفعلية واعتماد الفن علي الحدس ، والحدس يتناول العالم المرئى أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا .

ويفسر كروتشه الجمال والقبح علي أساس نظريته ، فالجمال عنده هو التعبير الموفق أما القبح فهو التعبير المخفق ، ومن ثم يقدم الجمال وحده بينما يقدم القبح متعددا .

لذلك يختتم كروتشه مؤلفه في الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذي من أجله أضاف إلي عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث أن الفن عند كروتشة هو التعبير ولكنه يبغي بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضا فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير ، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقي علي السواء .

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين ، وكان من أهم الروافد التي استقي منها النقد الفني الحديث ، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويري في العمل وحدة لاتقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد علي القواعد والتصنيفات المصطنعة . لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلي تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة ، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفنى هو الجانب المادى الفيزيقي ،ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفنى لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وأن هذا الجانب المادى والقدرة علي الاحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية

الخيالية التي تتم بالحدس .وفي هذا المعني يقول صامويل الكسندر : إن كروتشة يقلب نظـام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية (١) .

الواقعية و التجريدية فى فـلسفة الفن :

عندما يصور الفنان أو الأديب موضوعا معينا فإنه يتخذ طريقا من الطريقين : فهو أما أن يصور الأشياء علي نحو ما تقع عليه عينه ، أو يصورها علي نحو ما يتصورها عقله وخياله . ففي الحالة الأولي هو يلتزم بالطبيعة أما في الحالة الثانية فهو يتجاوزها وعلي ذلك فإما أن تكون السيادة لعالم المحسوسات أو تكون السيادة لعالم التصورات والأفكار .

وفي الحالة الأولي يميل الإنسان إلي المذهب الواقعي فيصور الأشياء علي نحو ما يراها ، أما فى الحالة الثانية فيميل الإنسان إلى المذهب التجريدى إذ يصور الأشياء على نحو ما ينبغي أن تكون عليه أو ما ينتهي إليه خياله .

ويظهرلنا تاريخ الفن ان كلا من هذين الاتجاهين قد وجد علي مدي الحضارات المختلفة وقد رأى مؤرخـو الفن وعلماء الحضارة أن النزعة الطبيعية في الفن كانت أقدم عند الإنسان إذ كانت تميز فن العصر الحجرى القديم paleolihic وهذا ما يتفق عليه جوردون تشايلد (٢) وأرنولد هاوزر (٣) إذ كان إنسان هذا العصر أقرب إلى نقل الطبيعة نقلا حرفيا ، ويتضح ذلك من الصور الجدارية فى كهوف التاميرا باسبانيا وفرنسا كما إنه من المعروف أنه كان يسترضى الآلهة والقوى الطبيعية بالطقوس والرقصات التي يحاكي بها حركات الحيوان الذى يعبده أو يخشاه وهو المعروف باسم الطوطم أي كانت المحاكاة تستخدم كوسيلة من وسائل السحر عند الإنسان القديم ولكن انتقال الحياة من مرحلة الترحال والصيد والقنص الى مرحلة الاستقرار والحياة الزراعية في العصر الحجرى الحديث Neolithic أدى إلى تغلب النزعة التجريدية على النزعة الطبيعية.

---

(1) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp.57,133. ef.A. History of Estheties by K.E. Gilbert . & H. kuhn 4ed 1962p. 552.

(2) Gordon Child, Man makes himself.

(3) A. Hauser, The Social History of Art.

ففى هذا الطور من أطوار الحضارة استبدل اللامرئى بالمرئى والأشكال المجردة بدلا من الصور المحسوسة وظهر الرمز محل الواقع وظهر أثر طبقة الكهنة فى فن المصريين القدماء بوجه خاص .

ومن أهم العقائد التي توصل إليها الإنسان فى هذه الحضارة الإيمان بالعالم الآخر والاعتقاد في وجود النفس كجوهر مختلف عن البدن ، أي استبدل النظرة الثنائية بالنظرة الواحدية واستحدث الفنان الرموز والعلاقات للإشارة إلي مالا يقع تحت طائلة حواسه وصار لهذه الرموز معان خاصة. وكان الفن النيوليتيكي أو فن العصر الحجرى الجديد هو فن المنتجين من المزارعين والصناع وليس فن المستهلكين من القناصة والرعاة ولم يعد الفنان هنا يعتمد كثيرا علي حواسه كما كان الحال لدي مجتمع الصيادين لأن حاسة الصياد أكثر انتباها للتفاصيل فعينه وأذنه هما أدواته أما المزارع فهو أكثر اعتمادا علي الفكر والتفسير العقلي لأنه يواجه الطبيعة بأفكاره ومعتقداته وفلسفته أكثر مما يواجهها بحواسه .

ونستطيع أن نحدد هذا الفن بوجه عام في الحضارات الشرقية القديمة والفن اليوناني القديم أى ما بين (٥٠٠٠ سنة إلي ٥٠٠ سنة قبل الميلاد) .

التجريد في الفن اليوناني :

وإذا صدق هذا الاختلاف بين النزعتين الطبيعية والتجريدية علي أقدم عصور الفن إلا أنه قد ظهر واضحا في الحضارات المختلفة علي مر العصور فقد أظهرت لنا الحضارة اليونانية القديمة صورة لهذا الصراع بين فناني المظهر وفنانى الجوهر . ففي مقابل النزعة الطبيعية التي تميزت بالاتجاه إلى المظهر المحسوس كان هناك الفن التجريدى المتأثر بالحضارات الشرقية القديمة والذى ساد حضارة كريت المعروفة باسم الحضارة الميسينية وهى حضارة تأثرت بالفن المصرى والبابلى القديم .

وقد ظل هذا التراث الفني حيا خاصة في المناطق الزراعية وعرف بالفن الاركائيكي وهو الفن الذي يتقيد بالمعايير الدينية ويتمسك بالتقاليد القديمة وهو فن موجه لخدمة المثل الدينية والأخلاقية فكان من الصعب علي الشاعر أن يخرج علي الأوزان القديمة أو علي الفنان التشكيلي أن يتحرر من الطرز المتوارثة والنسب الهندسية .

وقد أيدت الفلسفات المثالية والعقلية هذا الفن التجريدي ومن أبرز من دعوا إلي هذا الفن : الفيثاغوريون وأفلاطون ولعل السبب في ذلك يرجع إلي أخذهم بالمنهج الرياضي

في فهم الكون والحياة فقد جمع أفلاطون إلي العقلية الرياضية الإلهام والهوس الصوفي وأكد أن الإلهام المستمد من الآلهة يقترب من كشف الصوفية ومعاينة الحقائق الخالدة والماهيات المجردة في عالم المثل كذلك فقد شن حملة شعواء علي فن عصره الذي مال إلي التحرر من التقاليد القديمة ومال إلي الدعوة للنزعة الحسية ورأى فيه تهديدا لاتزان النفس واتجاهها إلي العالم المثالي . وعندما تعرض لتعريف الجمال ذهب إلي أن الجمال ليس كما يفهمه عامة الناس من تصوير للكائنات الحية بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام كما أن اللذة المستمدة من تذوق هذا الجمال العقلي لاتعتمد علي النزعات والرغبات الإنسانية (١) ، إن الجمال المقصود عنده ، هو الجمال المعقول المجرد الذي ينتهي إلي تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق .

وبهذا أرسى أفلاطون أولي دعائم التجريد في الفن اليوناني بل رأى في الفن المصري القديم مثلا أعلى ينبغى على اليونان أن يحتذوا حذوه فقد ذهب فى محاورة «القوانين» إلي الإشادة بما أخذ به قدماء المصريين من رقابة صارمة علي القواعد والأشكال الفنية التي تميزت بالثبات والمحافظة علي الأصول يقول « لقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التي نبتت أصولها وتحددت قوانينها في المعابد ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير في هذه القواعد والأصول » ويقول أيضا « هناك أنغام صحيحة قد اختيرت لتكون معايير وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون من الآلهة أو شبه إله لذلك فهم (يقصد المصريين) ينسبون هذه الألحان إلي الإلهة إيزيس . » (٢) .

التجريد في الحضارة العربية :

وعندما ازدهرت الحضارة العربية في ظل الإسلام وانصهر فيها كثير من المؤثرات المستمدة من الحضارات السابقة التي سادت البلاد التي فتحها العرب كحضارة الفرس ومصر عكست الفنون الإسلامية صدي البيئة الجغرافية والنظام الاجتماعي والعقيدة الفكرية غير أن النزعة التجريدية كانت هي النزعة الغالبة علي فنون هذه الحضارة وقد تقول أن الشعراء قد مالوا إلي الوصف الدقيق للطبيعة والالتزام بتصوير الواقع علي نحو

---

(١) انظر محاورة فيليبوس (٥١) لأفلاطون .

(٢) انظر محاورة القوانين فصل ١١ فقرات ٦٥٦ ، ٦٥٧ . أنظر كتابنا فلسفة الجمال نشأتها وتطورها .

ما يبدو في خبرتهم الحسية بل ربما سادت نزعة مادية حسية في الشعر العربي ، إلا أنه رغم ذلك خاصة بعد الإسلام غلب علي الفن الإسلامي عموما روحانية مصدرها التعلق بما وراء الطبيعة من معقولية وتدبير إلهى فالشعر العربي بما فيه من وزن وقافية يقوم علي وحدات متكررة يمكن أن تطول إلي مالا نهاية ثم إن الشاعر في القصيدة العربية ينتقل من المحسوس إلي المعقول بحيث يسترسل في التعبير عن أفكاره ويتنقل إلي أكثر من موضوع يخطر بخاطره ، أما في الفنون التشكيلية فكانت الأشكال الهندسية والألوان هي طريقة التعبير في هذه الفنون ويعد الفنان عن محاكاة الطبيعة فكانت النزعة التجريدية أشد وضوحا في هذه الفنون .

ومما يروي عن كراهية التصوير أن السيدة عائشة (رضي الله عنها) كانت تضع في بيتها سترا عليه تصاوير فقال لها الرسول (عليه السلام) أميطي عنه فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي وتقول عائشة (رضي الله عنها) إن الرسول (عليه السلام) نزع الستر فقطعته وسادتين كان يرتفق عليهما ، فكراهية الرسول للتصاوير إذن مثارها ما تثيره التصاوير من انشغال عن الفكر والعبادة والعالم الحسي بما فيه من صور هو عالم الزيف والوهم ولم تكن الحضارة الإسلامية وحدها هي التي أخذت بهذه الفلسفة التي تميل إلي التجريد بل تساوت معها في هذا التجريد التيارات المثالية في الحضارة الأوربية فى العصور الوسطى فعرفت حركة أنصار تحطيم التصور The icono-clasts فى القرن الثامن فى الدولة البيزنطية وقد تكون هذه الحركة قد تمت بتأثر من الحضارة الإسلامية.

ويقال أيضا أن كراهية التصوير في صدر الإسلام مرجعها كراهية الروح الوثنية التي كانت تسود العصر الجاهلي ومن جهة اخري فإن الفنان مهما حاول أن يصور الطبيعة فلن يبلغ مبلغ الخالق يقول تعالى :

« هو الذى يصوركم في الأرحام » .

فالتجريد الإسلامي اذن مصدره تحول كبير في روح الحضارة الإسلامية التي جعلت محور الوجود هو الذات الإلهية والإحساس بقدرتها اللانهائية وتجردها عن كل تجسيم أو تحديد فالمكان والزمان لا يمكن تحديدهما في شكل محسوس أو صيغ محددة ومن هنا جاءت كراهية العرب في الإسلام لتصوير الأجسام الحية بالنحت أو التصوير وظهر عزوفهم عن صناعة الأصنام ومن هنا مالت الفنون إلى تقديم الفكرة بالنسب الهندسية

والرموز وتميز التصوير الإسلامي بالزخرفة الخطية أو الهندسية أو التوريق ، وتميزت العمارة بمآذنها وسموقها إلى الملأ الأعلى وكان تكرار الوحدة إلى ما لا نهاية في الموسيقي والشعر دليلا على هذا الاتجاه نحو اللامتناهى .

الـواقـعيـة والـتجريـد في العصر الحديث :

ظهرت الواقعية في العصر الحديث مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكانت صدي لنمو الرأسمالية البرجوازية في أوروبا ، ولم تقتصر علي تصوير الواقع أو محاكاته كما كان الحال في العصور القديمة ، بل عمدت إلي معارضة المثالية الجمالية في الرومانسية التي كانت تسعي إلي التعبير عن مثال الجمال المطلق .

كذلك ابتعدت عن الأفكار اللاهوتية والأساطير القديمة ونزلت إلي حياة الإنسان العادي لتعبر عن معاناته وكفاحه كما اقتربت من الجماهير الشعبية ومشكلاتها الناتجة عن نزوحها إلي الحياة في المدن وما ترتب علي هذه الحياة من مشكلات اقتصادية أدت إلي مظاهر من الاستغلال في الطبقات العاملة .

وقد كان فن الرواية مع بلزاك وفلوبير في فرنسا وديكنز في انجلترا من أهم أمثلة الواقعية في الأدب أما في التصوير فقد كان أعظم من اعتنقها ودعا إليها هو المصور الفرنسي جوستاف كوربيه الذي لم يعد التصوير عنده يقتصر علي تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية بل أسرف في تقديم صور عناء الطبقات الشعبية وكفاحها في الحياة فصور العمال يقطعون الحجارة ويتكدسون في عربات السكك الحديدية .

ومع تطور التكنولوجا الحديثة واستحداثها لمواد جديدة في التلوين والطباعة سهلت القراءة وانتشرت إلي جميع الطبقات فازدهر فن القصة والرواية وتداول الكتب وساعدت اكتشافات علم الضوء وتطور صناعة الألوان علي ظهور النزعة الانطباعية في التصوير فكانت أعمال مونية Monet من معالم التصوير الانطباعي .

ثم ظهر فن السينما وتقدم تقدما كبيرا خلال هذا القرن وانتهت السينما خاصة في ايطاليا إلي تبني نزعة واقعية بعد الحرب العالمية الثانية ويذكر بهذا الصدد روسلليني في فيلم روما مدينة مفتوحة سنة ١٩٤٥ ، وفلليني في " ساتيريكون " وعبرت السينما الايطالية عن مقاومة الشعب للفاشية كما ركزت فى عصرناالحاضر على تلق الانسان العادى واغترابه وعزلته وعجزه عن التواصل مع مجتمعه .

كذلك أظهرت أن البطولة لا توجد دائما عند مشاهير التاريخ بل قد توجد بين البسطاء من الناس .

وقد تعددت المذاهب الواقعية بحسب المفكرين الذين اعتنقوها ، فثمة واقعية اجتماعية وواقعية اشتراكية وواقعية جديدة تغرق في تصوير تفاصيل موضوعات الحياة حتي تجعلها أقرب إلي الرموز التي تستعصى علي الفهم .

أما الواقعية الاشتراكية فقد حددتها الماركسية اللينينية في ضرورة أن يعبر الفن والأدب عن الطبقة العاملة في نموها الثورى ، وعليه بالإضافة إلي ذلك أن يسهم فى التحول الايديولوجي وفي تثقيف جماهير الشعب وفقا للفكر الاشتراكي كما ترفض هذه الواقعية الذاتية والشكلية فى الفن .

غير أن هذه الرؤية للواقعية سرعان ما ظهرت أنها أداة دعائية سياسية تقصر مهمة الفن علي أن يكون انعكاساً للظروف الاقتصادية والسياسية . ومن هنا فقد ابتعد جورج لوكاتش فى واقعيته عن هذه الواقعية واقترب من الجدلية الهيجلية التي تتعمق جوهر الفن في مضمونة وشكله وتبني برخت Brecht الواقعية في فن المسرح واتجه به نحو الالتزام بقضايا المجتمع .

التجـريد واللامعقول في فلسفة الفـن المعاصر :

ابتعد الفن والأدب منذ النصف الثاني من القرن العشرين عن الموضوعات والأشكال التقليدية وزادت حرية الفنان والشاعر في ابداع لغته الخاصة واستخدام الرموز الدالة علي أفكاره وانفعاله وترتب علي ذلك أن ابتعد الفن عن التصوير المباشر للحياة وافتقد السهولة التي كانت تميز فن القرن التاسع عشر .

ولعل من أسباب النزعة التجريدية في الفن المعاصر ذلك التقدم الكبير الذي أحرزته العلوم الطبيعية عند استخدامها للمناهج الرياضية ، فقد اصبحت الرموز الرياضية اداة تقنية دقيقة لتقدم البحث ولم يعد العلم يعتمد علي الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع بقدر ما يعمد علي تفسير الرموز والمؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية دقيقة .

من جهة أخري انعكس القلق والانعزال والغربة بعد الحرب العالمية الثانية وما يهدد الإنسانية من كوارث نوويه في الفلسفة الوجودية ومسرح العبث واللامعقول . وساد الشعر نزعة رمزية symbolism انتقلت من شعر مالارمية في فرنسا إلى ت . س اليوت

في انجلترا وسادت الفنون التشكيلية نزعة تجريدية تعبيرية Abstract Expressionism كما يظهر في نحت جياكوميتي Giacometti وجماعة الجسر والفارس الأزرق في التصوير.

وقد عني الفيلسوف الاسباني خوزيه أورتيجا جاسيت Gasset بتفسير اتجاهات الفن الحديث وفلسفته التي جعلت الفنان يعني بوسائله الي حد الغموض ذلك لأن الفنان المعاصر لا يحاول أن يعكس للناس ما يجري في حياتهم وانما هو أشبه بمصباح يسلط ضوءه علي جوانب جديدة ويخاطب حاسيتهم الفنية ويقول :

إن الفن الحديث ليس تصويرا لعالم مرئى ولا هو وصف أو اعتراف لما في النفس الإنسانية ، وليس الفن الحديث أداة نتعرف من خلالها علي شيء في الحياة الواقعية إنما الفن الحديث أشبه بمرايا مقوسة تضلل عن الحقيقة الواقعية ولا تعكسها ، بل هو سخرية من الواقع مرجعها اجتهاد الفنان فى إضافة عالم بديل عن العالم الواقعى(١).

ولعل مما يوضح هذه الفكرة الرجوع إلي اللغة الأوروبية حيث نجد أن كلمة مؤلف Author في اللغة الإنجليزية هي كلمة مستمدة من الأصل اللاتيني Auctor وهي كلمة كانت تفيد لقبا كانت روما تطلقه علي كل غاز أمكن له أن يضيف إلي دولته أراضى جديدة وكذلك يفعل الفنان حين يضيف إلي العالم الواقعي عالما جديدا يكتشفه هو وينشؤه .

وإذا كان التجريد في العصور القديمة تجريدا للمحسوس من تفصيلاته وبحثا عما وراء المحسوس من مثال معقول إلا أن التجريد الحديث مخالف لذلك ، فالتجريد في الفن المعاصر قد سار في اتجاه الفلسفة المعاصرة في محاولتها تفسير المادة بالامتداد المكاني علي نحو ما نجد في فلسفة ديكارت بحيث يتحول الواقع الخارجي إلي مجموعة من الأفكار التى يتصورها الفنان ، ويصبح عالم الفن عالما مقابلا للوعى الإنسانى ، ولما كان الوعى حرية كما ذهبت الوجوديه فكذلك مال الفن إلى اللامعقول والتعبير بالرموز عن خبرة الإنسان كذلك تخلت الفلسفة المعاصرة عن التقيد بصورة محددة للكون والإنسان حيث أصبح الفن الحديث لا يرتبط بماهية ثابتة معقولة يمكن الرجوع إليها

---

(1) Jose Ortega Y Gasset. The Dehumanization of Art Princeton university Press 1968.

لتفسير المجردات على نحو ما ظهر فى العصور القديمة والوسطى.

ولعل فن الرواية الحديثة يجسد لنا هذه النظرة فعبثا نحاول أن نتبين وجوه أبطالها ذلك لأنهم بلا وجه ولا اسم ويمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحدا منهم .

الإنسان إذن قوامه حرية وهو وحده الذي يستطيع أن يضفي المعني علي الموجودات ولكنه حرية مطلقة لا ضابط وراءها ولا نظام ولا أساس لأن الوعي لايثبت علي حال والوعي وإن كان يتعلق بموضوعات العالم الخارجي كما أن الوجود الإنساني وإن كان وجودا في العالم علي حد قول الفيلسوف الوجودي هيدجر Dasein إلا أن الوعي في الفن يتعلق دائما تعلقا خياليا وقد وضح سارتر هذه الفكرة في مؤلفه : الخيال L'imagination وقدم في هذا الكتاب نقدا للنظريات السيكولوجية وفضل عليها منهج هوسرل الفينومينولوجي الذي وضح فيه أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر في تحليله للخيال الفني في كتابه الخيال الذي كشف فيه عن طبيعة العمل الفني والتذوق الجمالي والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال إنما يرجع إلي أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تتلخص في أنه يقدم عالما بديلا للعالم الواقعي ولذلك يري سارتر في الخيال قدرة علي نفي الواقع وهي القدرة الاساسية التي تميز الوعي عند الإنسان وما قدمه سارتر في مؤلفه (الخيال) من آراء عن الوعي إنما يمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك في كتابه الوجود والعدم .

فمن ذلك أن الاتجاه الوجودي لا يمثل اتجاها فلسفيا بقدر ما يمثل اتجاها في الأدب والفن ابتداء من الخمسينيات خاصة عند سارتر وهيدجر والفينومينولوجيين وهو الاتجاه الذي ينظر إلي الوعي في ارتباطه بالأشياء بمعني أنه يبحث في وجود الأشياء وجودا موضوعيا. إنه يقوسها : (Epoche-Bracketing) كما قال هوسرل واتباعه في فرنسا من أمثال ميرلو بونتي . فالوعي يقتصر علي وصف الأشياء كما تبدو للإنسان ، ذلك أن الوعي لا وجود له خاليامن الأشياء ، بل هو أبدامتعلق بها ، وبهذا تجاوزت الفينومينولوجيا وربيبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التي أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعي ، وأصبحت المشكلة الرئيسية في الفلسفة الوجودية هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو للذات الإنسانية .

ولذلك يوحد سارتر بين الخيال ووظيفة النفي أو السلب ، وهي قدرة تميز الوعي الإنساني ، إنه القدرة علي الرفض ، إنه أيضا الحرية والتلقائية التي لاضابط لها من العقل ولا رابط .

ويصف سارتر الخيال بالتلقائية Spontaneite فهو منبثق قادر علي خلق الجديد ، إنه الوعي الخلاق وهو مختلف في ذلك عن الإدراك ، لأن الإدراك يتلقي الموضوعات الخارجية ، ويخضع لها ، وهو محدود بها .

ويوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك علي الملاحظة وعدم ارتباط الخيال بهذه الملاحظة فيقول :

إن في حالة قيامي مثلا بملاحظة مكعب ، فإنني أدرك من خلال هذه الملاحظة ثلاثة جوانب من المكعب ولا يتيسر لي أن أدرك جوانبه الستة دفعة . فإذا استمررت في الملاحظة وغيرت اتجاه نظري ، بدت لي من المكعب جوانب جديدة واختفت جوانب غيرها كنت أراها . وهكذا كلما استمرت الملاحظة كلما استمرت الإضافات .

الخلاصة أن إدراك الشيء هو في النهاية حصيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لي منها ، أما بالنسبة لعمل الخيال فإنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي فعبثا وهيهات أن أصل إلي إضافة جديدة ، لأن الموضوع المتخيل يعطى للوعي دفعة واحدة ، وأحصل منه علي لمحات Abschauungen اذ تتم لي معرفته دفعة واحدة ، في حين انني عندما أجعله موضوعا لإدراكي فإنما يختلف الأمر لأنني أسير في الإدراك سيرا تقدميا ، وهذا لا يحدث في حالة التخيل لأنني أقف عند رؤية واحدة بحيث تنتهي بالسكون ، ومن أهم خصائص الخيال التي يتميز بها عن الإدراك ، أنه بدلا من أن يضفي الوجود علي موضوعاته فإنه يسلبها إياه . فالخيال يلقي علي موضوعه ظلال العدم ومهما فاضت الصورة الخيالية بالحيوية والوضوح إلا أنها تحمل في ثناياها نفيا للوجود الواقعي ؛ وهذا معني السلب أو النفي الذي يذكره سارتر .

هذه التحليلات لحالات الوعي الإنساني ، كانت في الواقع من مصادر تفسير ما يسود الأدب والفن الحديث من عرضيه لا تبين منطقا معقولا أو أساسا صلبا يقف عليه الأمر الذي نجده واضحا في الراوية الحديثة التي تتحدث عن أشياء ولكن بلا منطق ، ومن المسرح اللامعقول الذي يصور الناس وحركتهم بلا مسيرة ولا هدف .

لكن الوجودية وإن كانت ترى في الوعي الإنساني القدرة الخلاقة علي تجاوز الواقع أو كما يقول سارتر أن الإنسان هو الوجود القادر علي أن يغير ما هو عليه إنما كانت منذ نشأتها فلسفة ترفض المجردات العقلية وتري الوجود الإنساني وجودا عينيا ملتصقا بالحياة وبالعالم وأنه الوجود في العالم ومع العالم ومن أجل مشروع معين كما يقول سارتر وجود لذاته وليس كسائر الكائنات الأخري وجود في ذاته وهو وجود قوامه الحرية المطلقة التي لا تحدها أى حدود .

وقد كانت الوجودية منذ نشأتها علي يد كيركجارد فلسفة تؤكد وجود الفرد الإنسانى وترفض إمكانية تفسيره علي ضوء منطق النسق أو المذهب كما كان يذهب هيجل بمنطقه العقلي .

المـــراجـــع الأجـــنبية :

Alain, Systeme des beaux arts. Paris Gallinard 1920 .

__ Preliminaires a' L'esthetique. Paris Gallimard 1936.

__ Vingt Lecons sur les beaux arts, Gallimard 1936.

Aldrich. V . C , Philosophy of Art . Prentice Hall 1963.

Alexander, S., Beauty and Other Forms of Value 1933.

Arnheim, R., Art and Visual Perception. Berkeley 1954.

__ Since Cezanne 1922.

Bell,Clive., Art 1914.

Bergson : Le Rire P . U . F 1940 .

Berenson, 3., The Italien Painters of the Renaissnnce.
Aesthetics and History 1950.

Breton, Andre., Les Manifestes du Surrealisme Paris 1949.

Bullough, Edward., "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic principle " British Journal of Psyologych . June 1921.

Butcher, Aristotles theory of Poetry and fine arts. 4th ed. Macmillan 1932.

Cassirer. Ernest. The Philosoply of Symbolic Forms Vols. New Haven. Yale University Press 1953, 1955, 1957 .

__ Language and Myth, New York 1946 Essay on Man. Canada 1954.

Caudwell. Christopher., Illusion and Reality New York 1948.

Collingwood, R. The Principles of Art Oxford Clarendon Press. 1950.

Croce, Benedotto., Aesthetic. trans. by Douglas Ainslie. London Macmillan 2 nd ed 1929.

Dewey, John, Art as Experience. York 1939.

Diderot, Denis, Le Paradoxe sur le Comedien, Paris 1949. Ducasse, Curt. J. The philosoplby of Art New.York 1929.

Dufrenne, Mikel., Phenomenologie de L'expericenee esthetique - Paris. P. U.F. 1953 2 Vols.

Edman, Irwin, Arts and the man New York 1939.

Elton, W., Aesthetics and Language, New York 1954.

Feldman, V.. L'Esthetique Francaise Contemporaine. Paris Felix Alcan 1936.

Fleming, W. Artm New York 1976.

Focillon, H.. La vie des formes, Paris 1934.

Fischer, E., The Necessity of Art Pelican .

Freud, S., Civilization and its discontents London 1930.

The Basic Writings. Modern Library 1938.

Collected Papers. 2 Voas : London 1925 .

Leonardo Da Vinci . New York 1916.

Fry. Roger E., Vision and Design. New York Meridian 1956.

Gilbert, Katherine and Helmut Kuhn, A History of Esthetics. Indiana University Press, ed 1953.

Greene, Theodore M., The Arts and the Art of Criticism. Princeton, N. J.Princeton University Press 2nd ed. 1947.

Hanslick. Eduard, The Beautiful in Music trans. by Gustaf Coben London 1891.

Hauser, A., The Social History of Art, Vol. 4 Vi ntage Books New York 1957.

Hegel, G.W.F., The Philosophy of Fine Art, ed and trans. by F. North Carolina Press. 1946.

Kant, Immanuel, Critique of Judgment transl. by J.H. Bernand New York, Hafner 1951.

Lalo, Ch., Notions d'Esthetique. F . U , F. 1952.

Langer, Susanne. K., Feeling and Form, New York. 1953.
__ Philosophy in a New Key, Harvard University Press. 1942.
__ Reflections on Art. John Hopkins Press Baltinore, 1958.
Lee Vernon, The Beautiful . New York. Cambridge University Press 1913.
Marcuse, Ludwig., Fre .ud's Aesthetics. Journal of Aesthetics. Vols, 17 1958. pp . 1 - 21.
Meyer, Lesonard B., Emotion and meaning in Music. Chicago Press, 1956.
Morris, Charles, Science, Art and Technology The Kennyon Review 1939 pp. 409 - 423 cf.
Mumford, Lewis, Art and techincs, New York 1949.
Munro, Th, The Interrelations of Arts. New Key. Journal of Philosphy Vol, 40. 1943 pp. 323-29.
Nietzsche F., The Birth of tragedy.
Oretgay Gasset, Jose, The Dehumanization of Art and Noteson the Novel. trans. by Helene Wcyl. Princeton. University Press 1948.
Osborne. Arold., Aesthetics and Citicism New York, philosophical Libray 1955.
Parker, De Witt, H., The Principles of Aesthetics. New York 1949.
__ The Analysis of Art . yale University Press, 1926.
Panofsky, Erwin., Meaning in the Visual Arts. Garden City, 1955.
__ Studies in lconology. New York 1931.
Pepper Stephen. C., The Basis of Criticism in Arts, Cambridge, Harvard University Press,1945.
__ Principles of Art Appreciation, New York 1949. Plato, lon,
Plotinus Enneads, trans by S. Mackenna London Faber 1956. 3rd ed . 1960.

Richards S. A., Principles of Literary Criticism, New York 1947.

Science and Poetry 2nd 1936.

Santayana, George, The Sense of Beauty New York 1869.

Sartre, J. P . L'imagination 3 rd Paris. P . V . F. 1950.

L'imaginaire Paris Gallimard 1948.

Schopenhauer, Arthur, The World as will and Representation, trans. by E. F . J . Payne 2 Vols New York Dover, 1966.

Souriau, E., L'Avenir de l'esthetique. Paris Fleix Alxan, 1947.

__ la Correspon dance des Arts. Paris Flammarion, 1947.

Stolnitz. Jerome, Aesthetics and the Phiosophy of Art Criticism Boston 1960.

Tolstoy, Leo, What is Art trans Ayimer Maude. New York Oxford University Press. 1946.

Vivas, Eleseo and M. Krieger, The Problems of Aesthetics, New York 1953.

Walsh, Dorothy, " The Cognitive Content of Art "

..... Philosophical Review. Vol, 52, 1943 pp. 433-51.

Weiss, P., The World of Art . Illinois University Press 1961 University Press 1950.

__ Problems in Aesthetics New York 1951

Wellek, Rene and Warren. The Theory of Literature New York 1942.

Wollheim, R., Art and and its Object, Pelican. .

المراجع العربية :

أرسطو : كتاب الشعر . ترجمة د ، عبد الرحمن بدوي

أفلاطون : محاورات ونصوص لأفلاطون (فايدروس) ترجمة د. أميرة حلمى مطر دار المعارف ١٩٨٦ .

أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها . دار الثقافة ١٩٨٤ .

توماس مونرو : التطور في الفنون ترجمة محمد علي أبو درة الهيئةالمصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

جيزيل برولية : جماليات الابداع الفني ترجمة د. فؤادكامل .

زكريا ابراهيم : مشكلة الفن مكتبة مصر ١٩٥٩ .

زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر مكتبة مصر ١٩٦٦ .

زكى نجيب محمود : فلسفة وفن مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ .

زكى نجيب محمود : في فلسفة النقد دار الشروق ١٩٧٩ .

رمسيس يونان : دراسات في الفن : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ترجمة د . محمد مصطفى بدوي مكتبة الأنجلو المصرية .

سيجموند فرويد : ليوناردو دافنشى تقديم ترجمة د . أحمد عكاشه

شارل لالو : مبادىء علم الجمال ترجمة . د. مصطفي ماهر .

مصطفي سويف : الأسس النفسية للابداع الفني دار المعارف ١٩٥٩ .

محمد علي ابوريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤ .

كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ترجمة د . سامى الدروبى دار الفكر العربى ١٩٤٧

رقم الايداع	٥٠٨١ / ١٩٩٠
الترقيم الدولى	I . S . B . N . 977 - 02 - 3013 - 8

١٣ / ٨٩ / ٣

طبع بمطابع دار روتابرينت للطباعة



